Zahn

Handbüchlein

für

evangelische

Cantoren und Organisten

von

Johannes Zahn.

Nürnberg,
Verlag von Gottfr. Löhe.
1871.

Gedruckt bei U. E. Sebald in Nürnberg.

Vorwort.

Die Lehrerbildungsanstalten in Bayern haben die Aufgabe, ihren Zöglingen auch musikalische Bildung zu verschaffen, weil diese später in den Schuleu Gesangunterricht ertheilen, und auch im Stande sein sollen, Cantoren- und Organistendienst zu übernehmen. Um in dieser doppelten Hinsicht die nöthige Befähigung zu erlangen, müssen die Zöglinge der genannten Anstalten nicht bloß im Singen, im Violin- und Orgelspiel, sowie auch in einem gewissen Grad in der Composition geübt werdeu, sondern müssen sich auch in der Geschichte und der Theorie der Musik Kenntnisse verschaffen und zur Ausübung der musikalischen Funktionen, die sie übernehmen wollen, Anleitnng erhalten.

Der Unterzeichnete, welchem eine ziemliche Reihe von Jahren am hiesigen Seminar ein Theil des theoretischen Musikunterrichts übertragen war, fand zwar für die allgemeine Musiklehre, sowie für die Harmonielehre, in welcher nach dem vorgeschriebenen Lehrplan in den Präparandenanstalten und in den Seminarien unterrichtet werden soll, passende Leitfäden vor, aber was sonst für einen Gesanglehrer, für einen Cantor und Organisten zu wissen nöthig ist, mußte er sich aus verschiedenen Büchern und aus seiner eigenen Erfahrung zusammentragen und seinen Schülern übersichtlich mittheilen. Das vorliegende Büchlein soll nun zu solcher Mittheilung als Leitfaden dienen und das zeit-

raubende und mit anderen Unzuträglichkeiten verbundene Dictiren überflüssig machen. Vielleicht mag es auch dem bereits im Amt stehenden Cantor und Organisten manches bieten, was ihm bei Ausübung seines Dienstes von Interesse und Nutzen ist.

Unter den Büchern, welche der Verfasser vielfach benützt hat, möchte er insbesondere folgende namhaft machen und seinen Schülern zum Gebrauch empfehlen:

1. Theoretisch-praktische Anweisung zur Erlernung des gregorianischen oder Choralgesangs von Wollersheim. Paderborn 1865.
2. Der evangelische Kirchengesang von Winterfeld. Leipzig 1843—47.
3. Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs von Koch. Stuttgart 1852.
4. Choralkunde von Döring. Danzig 1865.
5. Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs von Schöberlein. Göttingen 1864—1867.
6. die Musik und die musikalischen Instrumente von Zamminer. Gießen 1855.

Für die Bearbeitung der beiden letzten Capitel hat Herr Musiklehrer Helm dahier dem Unterzeichneten ein von ihm verfaßtes Manuscript zur Benützung überlassen, was ihm seine Arbeit vielfach erleichtert hat und wofür er sich demselben zu Dank verpflichtet fühlt.

Altdorf, im Juni 1871.

Zahn.

Einleitung.

1. Die christliche Kirche, als Heilsanstalt Gottes unter den Menschen, als Werkzeug des heiligen Geistes gefaßt, will durch den Gottesdienst die Erkenntnis, den Glauben und das geistliche Leben ihrer einzelnen Glieder erwecken, fördern und befestigen.

2. Die Gemeinde der Gläubigen, das Werk des h. Geistes, will im Gottesdienst durch den berufenen Diener Christi Erbauung und Förderung ihres geistlichen Lebens empfangen, hat aber auch, soweit schon geistliches Leben in ihr vorhanden ist, den Trieb, dieses durch gemeinsames Gebet und Bekenntnis kund zu geben.

3. Die Kirche bietet im Namen und Auftrag Christi der Gemeinde beim Gottesdienst zu ihrer Erbauung sein Wort und Sakrament, die Gemeinde aber bringt, von dem in ihr waltenden Geist getrieben, ihr Bitt-, Lob- und Dankgebet und ihr Bekenntnis Gott als Opfer dar.

4. Die christliche Gemeinde verhält sich demnach beim Gottesdienst empfangend und gebend, hörend und zeugend, passiv und activ.

5. Was beim christlichen Gottesdienst von Seite des Dieners Christi, des Geistlichen, und von Seite der Gemeinde geschieht, besteht entweder aus dem Sprechen von Worten, oder ist doch damit verbunden.

Das in gehobener Gemüthsstimmung gesprochene Wort geht in Folge des dem Menschen angebornen Kunsttriebs in Gesang über, indem sich die Modulation der Stimme nach der in den Naturgesetzen begründeten Tonleiter fixirt.

6. So lange sich der Gesang als Einzelgesang entwickelt, bedarf er keines Tactmaßes und das Wort wirkt auf den Rhythmus der Melodie ausschließlich bestimmend. (Recitativ.)

7. Gemeinsamkeit der Ausführung hat aber auf den Rhythmus des Gesangs den Einfluß, daß derselbe entweder möglichst ausgeglichen und verlangsamt wird (Gregorianischer Choral und theilweise der deutsche Gemeindegesang) oder daß er, zumal wenn Mehrstimmigkeit eintritt, Mensur d. h. Tactmaß annimmt. (Das deutsche Kirchenlied, der mehrstimmige Chorgesang.)

8. Zur Stütze, zum Zusammenhalt und wohl auch, vermöge der Verschiedenheit der Tonfarbe, zur Zierde hat sich für den Gesang die Instrumentalmusik herausgebildet, von welcher das Orgelspiel sich für den kirchlichen Gebrauch am meisten eignet.

9. Wiewohl zunächst um des Gesangs willen angewendet, kann die Instrumentalmusik, insbesondere das Orgelspiel doch auch selbständig auftreten um die Gemeinde während der Pausen des Gottesdienstes in andächtiger Stimmung zu erhalten.

10. Die beim Gottesdienst selbstthätig betheiligten Personen sind:

1. der Geistliche,
2. die Gemeinde,
3. der Sängerchor (sammt den Instrumentisten),
4. der Cantor, der Chordirigent und der Organist.

11. Der Geistliche bietet im Auftrag Gottes der Gemeinde Gottes Wort und Sakrament dar, indem er das erstere in freier Rede bezeugt und auslegt, oder das geschriebene Wort der Bibel vorliest, oder er vertritt die Gemeinde, indem er ihr Bekenntnis, ihr Lob- und ihr Bittgebet vor Gott bringt. In den zwei letzteren Fällen kann sich die Rede zum Gesang steigern.

12. Die Gemeinde bringt das Opfer ihres Gebetes, Lobes, Dankes und Bekenntnisses im lauten Zusammensprechen oder im Gesange dar; oder sie läßt sich hierin vom Geistlichen

vertreten und bezeugt ihre Zustimmung durch ein kurzes bestätigendes Wort, (Amen — Halleluja — Kyrieeleison,) das auch gesungen werden kann.

13. Mangel an innerem geistlichen Leben oder an Bedürfnis zur Darstellung desselben hat zeitenweise die Gemeinde dahin geführt, das Opfer des gemeinsamen Gebetes und Bekenntnisses fast ganz dem Geistlichen und dem Sängerchor zu überlassen (römische Kirche) oder es fast ganz zu unterlassen (reformirte und theilweise lutherische Kirche).

14. Der Chor hat nicht die der Gemeinde zustehende Thätigkeit ganz zu übernehmen, aber da die Glieder der Gemeinde nicht alle gleichermaßen zu kunstmäßiger Darstellung des geistlichen Lebens im Gesange geschickt sind, so wird sich diese gerne durch den andächtigen und zugleich kunstmäßigen Gesang des Chors zur Nacheiferung reizen lassen. (Berechtigung des Chorgesangs in der evangelischen Kirche.)

15. Die Aufgabe des Cantors oder Chordirigenten ist es, den Gesang des Geistlichen, der Gemeinde und des Chors zu leiten, die des Organisten, denselben auf der Orgel zu begleiten. Wenn, was meistens der Fall ist, die Functionen des Cantors und des Organisten in einer Person vereinigt sind, so wird das Orgelspiel zugleich leitend.

16. Da die christliche Gemeinde immer um dieselben Güter zu bitten, für dieselben Wohlthaten zu danken, dieselben göttlichen Eigenschaften und Werke zu loben und denselben Glauben zu bekennen hat, und weil das, was gemeinsam gesprochen oder gesungen werden soll, jedem einzelnen Mitwirkenden im Voraus bekannt sein muß, so sind in der christlichen Kirche Gesänge, in denen solches Gebet, Lob und Bekenntnis in besonders entsprechender Weise ausgedrückt ist, von alten Zeiten an herkömmlich geworden und werden alljährlich oder allwöchentlich in größerer oder geringerer Abwechslung beim Gottesdienst wiederholt.

17. Da ursprünglich der Gottesdienst und sodann insbesondere das beim Gottesdienst Feststehende oder Wiederkehrende

Liturgie genannt wird, so nennt man solche Gesänge liturgische Gesänge.

18. Die einzelnen liturgischen Gesänge werden entweder vom Geistlichen (Liturgen) oder von der Gemeinde oder vom Chor allein ausgeführt, oder in lebendigem Wechsel zwischen denselben (Wechselgesänge.)

19. Für die Liturgie werden in der evangelisch-lutherischen Kirche angewendet:

1. die schon vor der Reformation in der abendländischen insbesondere der römisch-katholischen Kirche entstandenen Gesänge (der Gregorianische, oder der römische Choralgesang),
2. die größtentheils erst seit der Reformation entstandenen deutschen Kirchenlieder,
3. mehrstimmige Chorgesänge, die sich theils aus dem gregorianischen Choralgesang entwickelt haben, theils aus dem Schatz der deutschen Kirchenlieder entnommen, theils freie Producte künstlicher Composition sind.

20. Der starren Monotonie oder Einförmigkeit der Liturgie wird dadurch begegnet, daß bei den einzelnen Stücken derselben verschiedene Formen zur Auswahl freigegeben sind und daß aus dem großen Schatz von Gemeindeliedern und Chorgesängen vom Geistlichen im Benehmen mit dem Leiter des Kirchengesangs verschiedene Gesänge zur Individualisirung der sonn- oder festtäglichen Feier eingefügt werden.

21. Derjenige, welcher den Gesang beim Gottesdienst zu leiten hat, muß nach dem bisher Gesagten gewisse Kenntnisse und Fertigkeiten besitzen, und zwar muß er außer der für seine musikalische Bildung nothwendigen Vertrautheit mit der allgemeinen Musiklehre und insbesondere mit der Harmonielehre

A. Kenntnis haben

a) von der geschichtlichen Entwicklung und der gegenwärtigen Beschaffenheit der oben genannten drei Arten des Kirchengesangs, nämlich 1) des gregorianischen Choralgesangs, 2) des deutschen Kirchenliedes und 3) des Chorgesangs und ihrer Literatur,

b) von der Methode zur Leitung des Kirchengesangs, zur Ertheilung des Gesangunterrichts und zur Bildung eines Chors,

c) einige Kenntnis von der Entwicklung der Instrumentalmusik, besonders des Orgelspiels und ihrer Literatur, von der Anwendung des Orgelspiels beim Gottesdienst, sowie auch von dem Bau und der Einrichtung der musikalischen Instrumente, besonders der Orgel.

B. Fertigkeit soll er haben

a) in der Execution der verschiedenen Arten des Kirchengesangs und der Instrumentalmusik, wenigstens der Orgel,

b) bis zu einem gewissen Grade auch in der Composition, wenigstens um in jeder Tonart eine Cadenz und eine Ueberleitung in eine andere Tonart componiren und auf der Orgel extemporiren zu können.

22. Vorliegendes Büchlein soll die oben unter A. bezeichneten Kenntnisse vermitteln helfen und wird dieselben in folgenden Capiteln behandeln:

Capitel 1. Der römische Choralgesang.
„ 2. Das deutsche Kirchenlied.
„ 3. Der Chorgesang.
„ 4. Die Methode des Gesangunterrichts und die Direction des Chors.
„ 5. Das Orgelspiel.
„ 6. Der Orgelbau.
„ 7. Beschreibung der übrigen Musik-Instrumente und die Instrumentalmusik beim Gottesdienst.

Capitel I.

Der römische Choralgesang.

---

23. Die evangelisch-lutherische Kirche hat bei ihrem Entstehen den in der abendländischen Kirche üblich gewordenen Kirchengesang mit Ausscheidung dessen, was der reinen Lehre des Evangeliums zu widersprechen schien, für ihren Gottesdienst nach Text und Melodie benützt, und die Anwendung desselben ist zwar durch das neu entstehende deutsche Kirchenlied beschränkt worden, hat aber doch nie ganz aufgehört.

24. Diese Art des Kirchengesangs hat die Gestalt, die er jetzt noch im wesentlichen hat, hauptsächlich durch die Bemühungen Gregors I., Bischofs von Rom (590—604), erhalten (daher römischer und gregorianischer Gesang) und war für den Chor der an einer Kirche wirkenden Geistlichen bestimmt (daher Choral genannt).

25. Die apostolische Kirche hatte, wie aus Koloss. 3, 16 ersichtlich ist, schon Psalmen, (wohl die alttestamentlichen) Hymnen und geistliche Lieder in Gebrauch, es ist uns auch von Kirchenvätern (Clemens von Alexandrien, Chrysostomus, Basilius) berichtet, daß sie Hymnen dichteten und sich der Ausbildung des Kirchengesangs annahmen, auch sind uns die Texte von christlichen Hymnen aus der Zeit vor Gregor I. überliefert, (von Ambrosius, Prudentius aus dem 4ten, von Sedulius aus dem 5ten, von Venantius Fortunatus aus dem 6ten Jahrhundert) und von Ambrosius († 397) wird gesagt, daß er für den Kirchengesang in hervorragender Weise thätig war, und insbesondere die griechischen Tonarten in denselben einführte, und

ohne Zweifel hat Gregor I. bei der Bearbeitung seines Antiphonariums das zu seiner Zeit schon vorhandene Material benützt, doch haben wir von der musikalischen Beschaffenheit des Kirchengesangs vor Gregor I. wegen des Mangels an tonschriftlichen Aufzeichnungen keine sichere Kenntnis.

26. Der gregorianische Gesang pflanzte sich anfangs hauptsächlich durch mündliche Tradition fort. Doch half man dem Gedächtniß durch verschiedengestaltete Zeichen, Striche und Puncte nach, die man über die Textesworte oder an den Rand schrieb. Diese Zeichen wurden Neumen (Winke?) genannt. Aus diesen bildete sich allmählich die jetzt noch übliche Notenschrift. Siehe Beilage 1.

27. Die Fixirung der Tonleiter und die Bezeichnung der Töne derselben durch Namen und Buchstaben, so wie die wesentlichsten Verbesserungen in der Notenschrift werden dem Mönch Guido von Arezzo zugeschrieben, der im 11ten Jahrhundert lebte.

28. Anfänglich zog man über den Text nur eine einzige wagrechte Linie, um die Notenzeichen darauf, darunter oder darüber zu setzen. Seit dem 16ten Jahrhundert ist es allgemein üblich für den Choralgesang 4, für den mensurirten Figuralgesang 5 Linien anzuwenden.

29. Die für den Choralgesang vorzugsweise angewendete Notenschrift behielt mehr die früheren Formen, während sich für die Figuralmusik eine mehr davon abweichende Notenform bildete. Siehe Beilage 2.

30. Neben der Notenschrift blieb bis in's 19te Jahrhundert herein auch die Bezeichnung der Töne durch Buchstaben üblich (Tabulatur genannt), doch wurde diese mehr für Figuralmusik angewendet, besonders für Partituren. Siehe Beilage 3.

31. Der gregorianische Choralgesang war, da er vor Erfindung des Contrapuncts entstanden ist, ursprünglich bloß für einstimmigen Vortrag bestimmt. Er wurde später zwar mehrstimmig gesetzt und auf die verschiedenste Weise von der Kunst des Contrapuncts benützt; er widerstrebt aber vielfach solcher Benützung. —

32. Er bewegt sich in langsamen, ungefähr gleich langen Tönen, deren Rhythmus allein von dem Rhythmus der Textesworte abhängt. Seine Melodien moduliren in den sogenannten Kirchentonarten oder Kirchentönen.

33. Der Text dieser Gesänge ist lateinisch, er ist theilweise aus der heiligen Schrift entnommen, theils von frommen Betern der altchristlichen Kirche herrührend, in dem letzten Fall theilweise in Versen, (Hymnen, Sequenzen) dem größeren Theil nach in Prosa abgefaßt.

34. Die Kirchentonarten unterscheiden nicht die Melodien von einander nach der ihnen am natürlichsten eignenden Harmonie, wie die Tongeschlechter der modernen Musik und die durch Transposition davon abgeleiteten Tonarten, sondern nach ihrem Tonumfang und der Art ihrer melodischen Modulation, da ja zur Zeit, in welcher die gregorianischen Gesänge entstanden, Niemand noch an die Harmonisirung einer Melodie dachte indem die Kunst des Contrapuncts noch nicht erfunden war. —

Anmerkung: Es ist eine Melodie denkbar, welche wir, je nachdem wir uns eine Harmonie dazu denken oder setzen, dem Dur- oder dem Mollgeschlecht zuzählen; bei der Frage aber, ob eine Melodie der einen oder der andern Kirchentonart angehöre, bleibt die wirkliche oder mögliche Harmonisation derselben außer Berechnung.

35. Ursprünglich unterschied man 4 authentische und 4 plagale Kirchentonarten.

1.	auth.	von d bis $\bar{d}$	}	Grund- oder Schlußton d.
2.	plagal	„ A — a		
3.	auth.	„ e — $\bar{e}$	}	Grundton e.
4.	plag.	„ H — h		
5.	auth.	„ f — $\bar{f}$	}	Grundton f.
6.	plag.	„ c — $\bar{c}$		
7.	auth.	„ g — $\bar{g}$	}	Grundton g.
8.	plag.	„ d — $\bar{d}$		

36. Bei jeder dieser Tonarten machte sich in der Melodie

außer dem Schlußton ein anderer besonders geltend, Dominante genannt; dieser war in der

1. Tonart a
2. „ f
3. „ $\underline{c}$
4. „ a
5. „ $\underline{c}$
6. „ a
7. „ $\underline{d}$
8. „ $\underline{c}$

37. Da der griechische Kirchengesang auch im Abendland bekannt wurde, so gewöhnte man sich, den genannten Kirchentonarten je nach ihrer Aehnlichkeit oder Gleichheit mit den Tonarten des griechischen Tonsystems die griechischen Namen dieser Tonarten zu geben.

38. Da die Griechen in ihrem Tonsystem auf jeden der 7 Töne der diatonischen Tonleiter eine Tonart gründeten und jede derselben authentisch oder plagal gestaltet sein konnte, so zählte man 2×7 oder 14 Tonarten, von denen 8 mit den oben angeführten 8 Kirchentonarten identisch waren, und von denen später hauptsächlich noch 6 authentische und 6 plagale in Gebrauch blieben*).

39. Durch Erfindung des Contrapuncts und in Folge der Vervollkommnung der musikalischen Instrumente wurden die Schranken der alten Tonarten vielfach durchbrochen. Vergleiche Helm, Musik- und Harmonielehre §. 30.

40. Der gregorianische Choralgesang hat vermöge seines ernsten feierlichen Charakters und seiner von dem Wort Gottes

---

*) nemlich die jonische mit dem Grund- und Schlußton c
„ dorische „ „ „ „ „ d
„ phrygische „ „ „ „ „ e
„ lydische „ „ „ „ „ f
„ mixolydische „ „ „ „ g
„ äolische „ „ „ „ „ a

getragenen Erhabenheit eine hervorragende Bedeutung in der Kirchenmusik, und seine vorzüglichsten Erzeugnisse werden zu allen Zeiten einen wahrhaft erhebenden Eindruck machen. —

41. Dennoch hat die evangelisch-lutherische Kirche, abgesehen davon, daß sie seine Melodien theilweise als Grundlage zu einer neuen Art des Kirchengesangs benützte, (vergleiche §. 60 und 61,) meist einen nur beschränkten Gebrauch von demselben gemacht.

42. Da nemlich nach der Absicht der Reformation nicht bloß der Geistliche und der Sängerchor, sondern auch und zwar vorzugsweise die ganze Gemeinde sich activ beim Gottesdienst und somit auch beim Kirchengesang betheiligen sollte, da ferner viele gregorianische Gesänge wegen ihrer fremdartigen Modulation nnd wegen ihres recitativischen Rhythmus für den Gesang der ganzen Gemeinde zu schwierig waren und da bald eine immer mehr anwachsende Anzahl deutscher Kirchenlieder mit mensurirten Melodien vorhanden war, so wurde die größere Zahl der alten Choralgesänge zurückgestellt und für den Gemeindegesang nur dasjenige beibehalten, was von hervorragendem Werth war und zugleich für den Gesang der Gemeinde keine zu große Schwierigkeit darbot.

43. An manchen Orten, besonders in größeren Städten erhielt sich die vorreformatorische Liturgie und somit der römische Choralgesang mit Weglassung alles dessen, was der evangelischen Kirche widersprechend war, lange Zeit sowohl beim Hauptgottesdienst, als auch bei Nebengottesdiensten, auch mit lateinischem Text, und wurde von dem Geistlichen abwechselnd mit dem aus den Schülern der Lateinschulen und Gymnasien bestehenden Chor ausgeführt. Jemehr aber die lateinische Sprache aus dem allgemeinen Verkehr verdrängt wurde und darum nur einer geringeren Zahl von Gemeindegliedern verständlich war, desto mehr kam die sogenannte lateinische Messe in Abnahme.

44. Die in unsrer bayerischen Gottesdienstordnung noch vorkommenden gregorianischen Gesänge sind folgende:

a) Der Introitus, Worte der h. Schrift, meist den Psalmen

entnommen, welche nach den sogenannten Psalmtö- nen gesungen werden können,

b) Das Kyrie (zwei Melodien),
c) Das große Gloria,
d) Das Credo oder Glaubensbekenntnis,
e) Die Präfation mit dem Sanctus,
f) Das Vater unser,
g) Das Agnus Dei (Christe du Lamm Gottes),
h) Die Einsetzungsworte,
i) Die Versikeln, Collecten, der Segen,
k) Die Litanei,
l) Das Tedeum. (Gesangbuch Nr. 1.)

45. Es gibt 9 Psalmtöne oder Psalmmelodien. Nach denselben können die Introitus beim Beginn des Hauptgottesdienstes gesungen werden, so wie auch alle alt- und neutestamentlichen Psalmen, wie dies theilweise in Nebengottesdiensten üblich ist.

46. Jede solche Psalmmelodie zerfällt in zwei Hälften, wie auch der Text jedes Psalmverses in zwei Hälften getheilt werden kann.

47. Die Anpassung dieser 9 Melodien an den Text der Psalmen ist dadurch ermöglicht, daß vor dem Schluß einer jeden Hälfte ein Ton je nach Bedürfniß wiederholt und daß einzelne Töne des Schlusses jeder Hälfte je nach dem Rhythmus des Textes zertheilt oder zusammengezogen werden.

48. Jeder dieser Psalmtöne hat eine einfachere und eine reichere Form, letztere zur Auszeichnung der Feste.

49. Bei der einfacheren Form beginnt man jede Hälfte gleich mit dem Ton, der je nach der Länge des Textes mehr oder weniger oft wiederholt wird. Dieser Ton wird Dominante genannt. Vergl. §. 36.

50. Bei der reicheren Form gehen der Dominante der ersten Hälfte einige Töne voraus, Intonation genannt.

51. Die Töne, welche in der ersten Hälfte auf die Dominante folgen, heißen Mediation, welche in der 2. Hälfte dersel-

den folgen und die Melodie beschließen, heißen Termination oder Differenz.

52. Der Rhythmus dieser Psalmmelodien, wie auch der Versikeln richtet sich nach dem Accent des Textes. Im Allgemeinen darf man als Regel angeben, daß man jede Melodie langsam anhebt, die Dominante bei öfterer Wiederholung etwas rascher, den Schluß beider Hälften wieder ruhiger singt.

53. Die Psalmentöne, sowie viele andere Melodien des greg. Gesangs sind für den Wechselgesang bestimmt, oder können wenigstens als Wechselgesänge ausgeführt werden. (Eine Art des Kyrie, das Tedeum, die Litanei, die Versikeln).

54. Solcher Wechsel kann stattfinden:

1. zwischen dem Geistlichen und der Gemeinde,
2. „ „ „ „ dem Chor,
3. zwischen zwei Abtheilungen der Gemeinde, z. B der Schuljugend und den Erwachsenen.

55. Durch den Wechsel erlangen diese Gesänge einen besonderen Reiz, indem die am Gesang Betheiligten wie in einem ermunternden Wettstreit begriffen zu sein scheinen, oder ein Theil das Zeugnis des andern Theils zu bestätigen oder zu ergänzen scheint.

56. Die gregorianischen Gesänge werden leicht ermüdend und schwerfällig, wenn sie von einer ganzen Gemeinde gesungen werden; darum hat der Leiter des Gesangs ein besonderes Augenmerk darauf zu richten, daß eine sinngemäße Betonung und Artikulation des Textes in der Gemeinde eingebürgert und in stets unveränderter Weise beibehalten werde.

57. Manche dieser Gesänge haben mehr oder minder vollständig Mensur angenommen z. B. das bei uns übliche Gloria, das „Christe du Lamm Gottes", das Sanctus, das Tedeum; diese bieten natürlich gar keine rhythmische Schwierigkeit dar, da man nur den Tact zu beobachten braucht.

58. Die dem Geistlichen zustehenden liturgischen Gesänge haben auch keine rhythmische Schwierigkeit, da der Geistliche allein singt und sich ausschließlich von seiner Auffassung der Textesworte leiten lassen darf.

59. Manche dieser Singweisen sind mehr monoton, mehr dem feierlichen Lesen ähnlich (z. B. die Weise zu den Collekten) oder sie haben größere Mannichfaltigkeit wie die Weise der Präfation, der Einsetzungsworte und des Vaterunsers.

(Man vergleiche über die Ausführung dieser liturgischen Gesänge: Musikalischer Anhang zum Agendenkern [von Herzog] Nürnberg, Sebald.)

60. Viele liturgische Gesänge sind in der protest. Kirche zwar nicht mehr gebräuchlich, sind aber a. die Vorbilder für unsere deutschen Kirchenlieder geworden, oder b. sind zu solchen umgestaltet worden, oder c. sie bilden die Grundlagen für mehrstimmige Chorgesänge.

61. Unsere deutschen Kirchenlieder sind vielfach Nachbildungen von den dem lateinischen Kirchengesang angehörenden Kirchenliedern, Sequenzen und Hymnen genannt, deren Texte auch schon meistentheils Strophenbau und Reim zeigen. Manche dieser lat. Lieder sind auch ohne weitere Veränderung des Textes übersetzt und für den Gemeindegesang verwendet werden; nur wurden die Melodieen in diesem Falle vereinfacht und mensurirt. (Siehe Beilage 3.)

62. Die Benützung für den mehrstimmigen Chorgesang geschieht entweder so, daß die begleitenden Stimmen sich in Noten gleicher Geltung bewegen, wie sich z. B. die Psalmtöne in der Pfalz-Neuburger Kirchenordnung bearbeitet finden, (Siehe Beilage 4;)

oder so, daß die begleitenden Stimmen vielfältig figurirt auftreten, theilweise auch den Cantus firmus nachahmen. (Siehe Beilage 5.)

63. Der gregorianische Gesang ist ein Erzeugnis ernster christlicher Kunst und Frömmigkeit und hat einen unvergänglichen Werth für die ganze christliche Kirche. Es ist ihm besonders eine feierliche Erhabenheit und Würde eigenthümlich. Es wäre darum ein bedauerlicher Verlust, wenn dieses ehrwürdige Erbe von der Kirche ganz vernachläßigt oder außer Gebrauch gesetzt würde.

64. Doch war es natürlich, daß der römische Choralgesang innerhalb der evangelischen Kirche Deutschlands nach und

nach mehr in den Hintergrund gedrängt wurde, da dieselbe dem auf fremdem Boden Entstandenen ein Erzeugnis des deutschen Geistes zur Seite setzen konnte, das zwar in seinen Anfängen schon vor der Reformation vorhanden, doch erst durch diese zu herrlicher Blüthe entfaltet wurde, und das für den Gesang der ganzen Gemeinde geeigneter war, — das deutsche Kirchenlied.

65. So wurden an die Stelle einzelner liturgischer Choralgesänge deutsche gesetzt, oder wenigstens abwechselnd mit denselben gebraucht z. B. statt des Gloria das Lied: Allein Gott in der Höh, statt des Credo das Lied: Wir glauben all an einen Gott, statt des Sanctus das Lied: Jesaia dem Propheten, statt des Agnus dei das Lied: O Lamm Gottes. unschuldig, statt des Introitus irgend ein passendes Eingangslied.

66. Sollen die Gemeinden an der Liturgie lebendig Antheil nehmen, so ist es nöthig, daß die Schüler in den Sinn und die Bedeutung derselben eingeführt, daß sie mit der Aufeinanderfolge der einzelnen liturgischen Stücke bekannt gemacht, und daß ihnen die von der Gemeinde auszuführenden Gesänge nach Text und Melodie angeeignet werden.

Capitel II.

Das deutsche Kirchenlied.

67. Dieses unterscheidet sich von dem römischen Choral dadurch,

1. daß sein Text fast ausschließlich in Versen und zugleich in Strophen abgefaßt und, einige Uebersetzungen abgerechnet, ursprünglich deutsch ist,
2. daß seine strophischen Melodieen mensurirt sind.

An der Eigenthümlichkeit des römischen Chorals, daß sich

derselbe in den Kirchentonarten bewegt, hat das deutsche Kirchenlied von Anfang an in freier Weise theilgenommen.

68. Was die melodische Gestaltung desselben betrifft, so bewegt es sich in vielen Abstufungen zwischen den strengen, ernsten Formen, wie sie dem römischen Choral eignen und dem weichen, anmuthigen, ans Sentimentale streifenden Charakter des ernsteren, weltlichen Volksliedes. Als Beispiele dienen einerseits Melodien wie: Erhalt uns Herr bei deinem Wort, Es woll uns Gott genädig, In dich hab ich gehoffet, Wir glauben All an Einen Gott, Schöpfer 2c. 2c. andrerseits: Unser Herrscher, Wunderbarer König, Ich will dich lieben, Fahre fort und dergl.

69. Es ist zwar eine Zahl von deutschen Kirchenliedern schon vor der Reformation vorhanden gewesen, aber sie waren zum geringsten Theile in gottesdienstlichem Gebrauch; erst in den evangelischen Gemeinden wurde das Singen geistlicher Lieder beim Gottesdienst allgemeine Sitte.

70. Erst innerhalb der deutschen evangelischen Kirche erlangte das deutsche Kirchenlied eine literar-historische Bedeutung und es bildete sich im Lauf der drei seit dem Beginn der Reformation verflossenen Jahrhunderte (natürlich neben einer Masse unbedeutender Erzeugnisse) ein so reicher Schatz vorzüglicher deutscher Kirchenlieder mit den erhebendsten Tonweisen, daß sowohl die katholische Kirche in Deutschland, als die protestantischen Gemeinden in Frankreich, England und Scandinavien aus dieser Quelle zu schöpfen veranlaßt waren.

71. Die Kirchenreformation erweckte das Bedürfnis, der Gemeinde beim Gottesdienst eine größere active Betheiligung zu verschaffen und darum dieselbe zu veranlassen und zu befähigen, das selbst zu sprechen oder zu singen, was bisher der Geistliche oder der Chor in ihrem Namen gesprochen oder gesungen hatte. Dies wurde besonders dadurch erreicht, daß man der Gemeinde passende Kirchengesänge verschaffte.

72. Hieran nahm Luther selbst einen hervorragenden Antheil und man kann ihn den Schöpfer des evangelischen Kirchenliedes nennen. — Er ist einerseits als Dichter, and-

rerseits als Erfinder von Melodien oder Sänger vorangegangen.

73. Schon in den ersten Jahren der Reformation (von 1523 an) ließ es sich Luther bei Umgestaltung des Gottesdienstes angelegen sein, deutsche Kirchenlieder für die Gemeinde zusammenzubringen. Er sammelte das bereits Vorhandene, bearbeitete und veränderte es für die Zwecke evangelischer Gemeinden, brachte selbst auch Neues hervor, (nach Text und Melodie) und veranlaßte auch seine Mitarbeiter, ihm bei solchem Werke zur Hand zu gehen.

74. Hiebei zog er auch vielfältig den im Dienst des Churfürsten von Sachsen stehenden Sängermeister Johannes Walter († vermuthlich 1555) zu Rath, insbesondere bei der Wahl und Redaction von Melodien und bei Bearbeitung derselben für den mehrstimmigen Gesang.

75. Die Quellen, aus denen Luther und seine Zeitgenossen bei Bearbeitung ihrer Liedersammlungen schöpften, waren folgende:

a) Man benützte die geistlichen deutschen Lieder, welche schon vor der Reformation vorhanden waren. Dergleichen sind: Christ ist erstanden, Nun bitten wir den heilgen Geist, Gelobet seist du, Gott der Vater wohn uns bei, Komm heiliger Geist Herre Gott; diese ließ man meist nach Text und Melodie unverändert, oder, wo es nöthig war, entfernte man nur aus dem Text, was der evangelischen Lehre zuwider war (z. B. im Lied: Gott der Vater wohn rc. die Anrufung: Maria, Gottes Mutter, O heilige Engel, H. Patriarchen, H. Propheten, H. Apostel, Alle unschuldigen Kinder, H. Märtyrer, H. Beichtiger rc. rc. wohnet uns bei und helft uns Gnad erwerben!) oder man erweiterte den Text durch Beifügung mehrerer Strophen.

76. b) Ferner benützte man theilweise die Melodien schon vorhandener weltlicher Lieder und dichtete zu denselben Texte geistlichen Inhalts, was bei dem vorherrschend ernsten Charak-

ter der damaligen weltlichen Musik unanstößig schien. Dergleichen Melodien sind:

Kommt her zu mir spricht,
Es ist das Heil uns,
O Welt ich muß dich,
Was mein Gott will,
Herzlich thut mich 2c.

77. c) Man verdeutschte die lateinischen Hymnen, vereinfachte und mensurirte ihre Melodien vergl. §. 61. So entstanden die deutschen Lieder: Komm Gott Schöpfer heiliger Geist, Christum wir sollen loben schon, Nun komm der Heiden Heiland 2c.
oder man dichtete zu den so veränderten Melodien der Hymnen neue geistliche Lieder z. B. Erhalt uns Herr bei deinem Wort.

78. d) Von der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. an benützte man auch die in der französischen Schweiz unter den Anhängern Calvins aufgekommenen französischen Psalmlieder, indem man sie ins Deutsche übersetzte (dies geschah 1565 durch Lobwasser,) oder indem man ihren Melodien neugedichtete Lieder unterlegte; dergleichen Lieder sind:

Herr Gott dich loben alle wir,
Wenn wir in höchsten Nöthen sein,
Freu dich sehr o meine Seele.

79. e) Auch benützte man Lieder, welche in den Gemeinden der böhmischen oder mährischen Brüder entstanden waren (im bayerischen Gesangbuch findet sich hiefür kein Beispiel.)

80) f) Endlich wurden von Luther u. s. Zeitgenossen auch neue Lieder und neue Melodien geschaffen und so zu dem später fast unübersehbaren Liederschatz der deutschen evangelischen Kirche der Grund gelegt.

81. Da in den Gesang- und Stimmbüchern der Reformationszeit zwar meistens die Namen der Dichter und der Tonsetzer angegeben werden, aber fast nie der Name der Sänger d. h. derer, welche die Melodien erfunden haben, so ist von den wenigsten der in dem 1ten Jahrhundert nach der Reformation neuentstandenen Melodien bekannt, wer sie erfunden hat.

82. Unter den von Luther selbst gedichteten Liedern sind zu folgenden besonders bedeutende Melodien entstanden:

1. Eine feste Burg ist unser Gott, 1529,
2. ~~Wir glauben All an einen Gott, 1524~~,

(Diese 2 Melodien sind nachweislich von dem Dichter selbst erfunden und geben von dessen musikalischer Begabung lautes Zeugnis.)

3. Nun freut euch lieben Christen gmein, 1524.
4. Jesus Christus unser Heiland, der von uns, 1524.
5. Aus tiefer Noth schrei ich, (2 Melodien, eine phrygische und eine jonische, letztere auch nach dem Lied: Herr wie du willt, benannt, 1524 und 1525.)
6. Mit Fried und Freud ich fahr, 1524.
7. Christ lag in Todesbanden, 1524.
8. Vater unser im Himmelreich, 1540.
9. Vom Himmel hoch da komm ich her, 1540.

83. Lieder von Zeitgenossen Luthers, zu denen Melodien von hervorragender Bedeutung entstanden, sind folgende:

1. Herr Christ der einig Gotts Sohn, 1524
2. An Wasserflüssen Babylon, 1525.
3. O Herre Gott dein göttlich Wort, 1527
4. Nun lob mein Seel den Herren, 1540.
5. O Lamm Gottes unschuldig, 1540.
6. Nun laßt uns den Leib begraben, 1544.

84. Nach Luthers Tod bis etwa zum Jahr 1630 entstanden folgende vorzügliche Melodien:

1. Erschienen ist der herrlich Tag, erfunden von Nik. Herman in Joachimsthal, 1560.
2. Wenn mein Stündlein vorhanden ist, 1569.
3. Herzlich lieb hab ich dich, vor 1577.
4. Wachet auf ruft uns, } 1599.
5. Wie schön leuchtet der Morgenstern, } 1599.

(Beide letztere wahrscheinlich vom Dichter der Lieder, Philipp Nicolai, herrührend.

6. Heut triumphiret, 1601.
7. Christus der ist mein Leben, 1609.
8. Valet will ich dir geben, von Melch. Teschner, 1615.

9. Machs mit mir Gott nach deiner Güt, von J. Herm. Schein, 1628.

85. Diese Lieder wurden im 16ten und wohl auch noch zum Theil im 17ten Jahrhundert nicht wie es jetzt üblich ist, bei dem Gemeindegesang mit der Orgel begleitet.

86. Bis gegen Ende des 16ten Jahrhunderts wurden diese Lieder in mehrstimmigen Tonsätzen (öfters mit Figuration und Nachahmungen), in welchen die Melodie in verschiedenen Stimmen, meist aber im Tenor auftrat, von dem Sängerchor ausgeführt, und die Gemeinde stimmte, soweit sie es vermochte, in die Melodie ein, (siehe Beilage 6) oder dieselben wurden von Chor und Gemeinde einstimmig gesungen.

87. Im ersten Falle hatten die Chorsänger die einzelnen Stimmbücher in der Hand, im letzten lagen denselben große in Folio mit weithin erkennbaren Typen gedruckten Melodienbücher vor, die übrigen Gemeindeglieder hatten, soweit sie die Lieder nicht aus dem Gedächtniß zu singen vermochten, Gesangbücher in Gebrauch, denen die Melodien eingedruckt waren.

88. Die bedeutendsten mehrstimmigen Gesangwerke, die in einzelnen Stimmbüchern erschienen, sind:

1. Johann Walters „Geistliche Gesang Buchleyn. Wittenberg 1524. (43 Gesänge.)
2. G. Rhaw, Newe deutsche geistliche Gesenge“ Wittenberg 1544.

89. Die reichhaltigsten Gesang- und Melodienbücher in Folio sind

1. Das Gros Kirchengesangbuch — Straßburg 1560. (106 Mel.)
2. Kirchengesäng . . . Frankfurt 1569. (200 Mel.)
3. Kirchengesang . . . Wittenberg 1573. (165 Mel.)
4. Kirchen-Gesäng . . Frankfort 1584. (191 Mel.)
5. Groß Kirchengesangbuch . . Tübingen 1595. —

90. Gesangbücher in kleinem Format mit beigedruckten Melodien sind fast in allen größeren Städten Deutschlands in zahlreichen Auflagen erschienen. Die reichhaltigsten und berühmtesten sind die bei Johann Klug in Wittenberg 1529, 1535

und 1543 und die bei V. Babst in Leipzig 1545 (89 Melod.) und dann in vielen Auflagen und Nachdrucken erschienenen Gesangbücher.

(Gesangbücher ohne Musiknoten waren im 16ten Jahrhundert noch seltener, als jetzt solche mit Noten.)

91. Um der Gemeinde das Einstimmen in den mehrstimmigen Chorgesang zu erleichtern, wurde es gegen Ende des 16ten Jahrh. üblich, von dem Chor Tonsätze singen zu lassen, bei welchen die Melodie in der Oberstimme lag und von den übrigen Stimmen fast durchaus in gleichem Contrapunkt Note gegen Note begleitet wurden.

92. Unter denen, welche derartige einfache Tonsätze erscheinen ließen, sind als die vorzüglichsten zu nennen:

a. Luc. Osiander (1587), der erste, welcher für den genannten Zweck einfache Tonsätze fertigte,
b. Seth Calvisius (1594),
c. Michael Prätorius (1607—1610),
d. Melch. Vulpius (1609),
e. Hans Leo Haßler (1608),
f. Johann Herman Schein (1627).

Als Beispiel solcher Tonsätze mögen dienen die im Bayr. Kirchenmelodienbuch enthaltenen Sätze: Es ist ein Ros' entsprungen Nr. 1. im Anhang, von Prätorius, und Gelobt sei Gott im höchsten Thron Nr. 58, von Vulpius.

93. Die Mitte zwischen dieser Einfachheit und der früher angewendeten künstlicheren Form halten die ausgezeichneten fünfstimmigen Tonsätze von Johannes Eccard 1597.

94. Die Wirksamkeit der genannten Tonsetzer kann der Glanzpunct in der Entwicklung des ev. Gemeindegesangs genannt werden, da die damals üblichen Melodien und die Tonsätze, mit welchen sie gesungen wurden, sowohl dem Ernst und der Würde der Kirche und ihres Gottesdienstes entsprachen, als auch dem Text der Kirchenlieder lebendigen Ausdruck gaben.

95. Die Tonsätze der genannten Meister zeichnen sich durchschnittlich durch die Kraft und Klarheit der Harmonisirung,

durch Festhalten der Kirchentonart, sowie durch den Fluß und die Lebendigkeit der begleitenden Stimmen aus. —

96. Die aus dem ersten Jahrhundert der evang.-luth. Kirche herrührenden Kirchenmelodieen sind der Mehrzahl nach von später entstandenen wenigstens in Beziehung auf kirchlichen Ernst und feierliche Würde nicht mehr erreicht worden. Auch eignete ihnen ein Vorzug, der ihnen im Lauf der späteren Jahrhunderte mehr oder weniger abgestreift wurde und der den später entstehenden in immer geringeren Maße zukam, nämlich Mannichfaltigkeit des Rhythmus, bei welcher jedoch das an das Weltliche streifende, tanzhafte oder tändelnde einer späteren Periode (des 18ten Jahrhunderts) vermieden war.

97. Während nämlich die seit etwa 100 Jahren entstandenen Kirchenmelodien einen stets in gleichen Noten einhergehenden Rhythmus haben und auch die älteren Melodien in den Melodien- und Choralbüchern unseres Jahrhunderts bis auf die neueste Zeit fast durchweg in Noten gleicher Geltung dargestellt sind, begegnen wir in jenen Melodien, wie sie ursprünglich notirt sind, den verschiedensten rhythmischen Formen. —

98. Es treten in denselben hauptsächlich vier vielfach in einander übergehende Formen auf:

a. der reine accentuirende Rhythmus,
b. derselbe mit Vergrößerung oder Verkleinerung,
c. der quantitirende Rhythmus,
d. der wechselnde Rhythmus.

99. a) der reine accentuirende Rh. zeigt sich, wenn den betonten und unbetonten Sylben durchweg gleich lange Noten gegeben sind, wie in den Melodien: Nun laßt uns den Leib begraben. Er wird so genannt, weil das Gewicht der betonten Silben bloß durch die Accentuirung der darauf gesetzten Noten hervortreten kann.

100. b) Der accentuirende Rh. mit Vergrößerung und Verkleinerung zeigt sich, wenn in Melodien, in denen den Silben durchschnittlich eine Viertelsnote zukommt, einzelne Silbenpaare mit je einer halben Note versehn sind oder umgekehrt, z. B. in der Melodie: Herr wie du willst so schicks (Aus tie-

fer Noth, jonisch) erscheinen die zwei Sylben „wie du" mit 2 Vierteln, „willst so" mit 2 Halben, „schicks mit" wieder mit 2 Vierteln 2c.

101. c) Der quantitierende Rhythmus zeigt sich wenn das Gewicht der betonten Sylbe durch doppelte oder mehrfache Zeitdauer hervorgehoben wird, z. B. in der Melodie „Nun lob mein Seel den Herren, in welcher die unbetonten Silben Nun mein den nur je ein Viertel, die betonten dagegen lob Seel je eine halbe Note und Herr sogar eine halbe und eine Viertelnote bekommt.

102. d) Der wechselnde Rhythmus findet statt, wenn bei auf einander folgenden Silbenpaaren abwechselnd accentuirender und quantitierender Rhythmus angewendet ist, wie z. B. in der Melodie: Machs mit mir Gott nach deiner Güt bei den Silbenpaaren „mit mir" „Gott nach" quantitierender, bei dem Silbenpaar „deiner" accentuirender Rhythmus statt findet.

103. Außerdem finden in vielen Melodien an einzelnen Stellen zur Vermeidung der Eintönigkeit verschiedene Modificationen des Rhythmus statt.

104. a) Es wird bei accentuirendem Rhythmus an einer oder mehreren Stellen statt zwei gleicher Viertel ein punctirtes Viertel mit darauf folgendem Achtel gesetzt, z. B. in der Melodie: Nun freut euch lieben Christengemein, in der vorletzten Zeile auf die Sylben „süße", oder statt zwei gleicher halber Noten eine punctirte Halbe mit folgendem Viertel wie in der Melodie: Ach wir armen Sünder, in der letzten und drittletzten Zeile geschieht. —

105. b) Es wird bei quantitierendem Rhythmus an einzelnen Stellen die Gleichförmigkeit durch eine rhythmische Rückung unterbrochen, wie es bei der Melodie: Nun lob mein Seel, zweimal, nämlich bei den Worten „Schwachheit" und „Adler" geschieht.

106. c) Es werden bei quantitierendem Rhythmus die ersten drei Sylben eines jambischen Verses wie ein Dactylus behandelt, so daß dann die Zeile statt mit dem Auftact mit dem vollen Tact beginnt, und der quantitierende Rhythmus in

den accentuirenden hinüberspielt, wie dies bei der Melodie: Gelobt sei Gott im höchsten Thron stattfindet.

107. d) Am Anfang und am Ende der einzelnen Verszeilen werden, um einerseits Ruhepuncte zu gewinnen, andrerseits um über diese Ruhepuncte hinüber den regelmäßigen Fortgang des Tactes zu ermöglichen, einzelne Noten verlängert oder verkürzt.

108. e) Zuweilen erscheinen auf einer Sylbe mehr als zwei Töne vorzugsweise der vorletzten Sylbe einer Zeile wie in der Melodie: An Wasserflüssen Babylon in der letzten Zeile und in der Melodie: Ein feste Burg am Ende des ersten und des zweiten Theils.

109. Durch die in der Folgezeit wegen Abnahme des Eifers für den Kirchengesang immer allgemeiner eintretende Ausgleichung des Rhythmus haben jene ältere Melodien viel von ihrer Schönheit und Volksmäßigkeit eingebüßt.

110. In der Zeit von 1630 bis zu Ende des Jahrhunderts traten in der Musik überhaupt und in Folge dessen auch im evang. Gemeindegesang wichtige Veränderungen ein.

111. Die in Italien sich entwickelnde geistliche Concertmusik, die hauptsächlich nach Anmuth und Lieblichkeit strebt, und durch Melismen, sowie durch chromatische Töne in der Melodie, durch größere Freiheit der ausweichenden Modulation, durch häufigere Benützung von Septimenharmonien und deren Umwendung in der Begleitung einen effectvolleren individuelleren Ausdruck für den Text erstrebt, äußert auf die deutschen Componisten bei der Erfindung von Melodien und bei der Harmonisirung derselben einen unverkennbaren Einfluß.

112. Während bei manchen, wie z. B. bei Crüger in Beziehung auf Melodie und auf Harmonie die Vorbilder der vorangehenden Periode nachklingen, haben die von Albert, Ahle, Flor u. a. zu geistlichen Liedern gedichteten Melodien einen mehr arienhaften Charakter und können theilweise gar nicht, theilweise nur nach Entfernung von Melismen und schwierigen Stimmenschritten für den Gemeindegesang benützt werden. — Vergl. Beilage 7.

113. Die Vervollkommnung der Orgel und des Orgelspiels hat die Folge, daß man anfing dieselbe zur Begleitung des Gemeindegesangs anzuwenden, wobei sich die Organisten eines der Melodie untergesetzten bezifferten Basses bedienten. Daraus entwickelte sich für die Organisten das Bedürfniß der am Ende des Jahrhunderts erscheinenden Sammlungen von Melodien mit bezifferten Baß, die nachmals gewöhnlich Choralbücher genannt wurden. —

114. Während im 16ten Jahrhunderts die zu den neuen Liedern entstehenden Melodien meist aus unbewußtem Kunstdrang und aus allgemeiner Sangesfreudigkeit entsprangen und darum oft erst lange, nachdem sie eine Zeit lang sich verbreitet hatten, von einem Musikverständigen in Noten gesetzt und harmonisirt wurden, werden im Laufe des 17ten Jahrhunderts neue Melodien meist von Musikverständigen mit Absicht und Bewußtsein, öfters nach geschehener Aufforderung von Seite der Dichter componirt.

115. Während sich daher der Name der Erfinder von älteren Melodien größtentheils nicht mehr zu ermitteln ist, treten im Laufe des 17ten Jahrhunderts außer den Sammlern von Melodien auch Componisten auf, welche für eine ganze Reihe neuer Lieder neue Melodien verfertigen, z. B. Schop für die Lieder von Rist, Ebeling für die Lieder P. Gerhardts.

116. Da in dieser Zeit in Folge des verheerenden dreißigjährigen Kriegs die allgemeine und somit auch die musikalische Bildung des Volks rückwärts geht, tritt das Bestreben an den Tag, den Gemeinden das Singen der Kirchenlieder zu erleichtern und an den älteren Melodien den Rhythmus auszugleichen, wie dies in besonders auffallender Weise in dem Darmstädter Cantional 1687 geschieht.

117. Als Erfinder von Melodien sind in dieser Zeitperiode hervorzuheben:

1) Joh. Crüger, von 1622 bis 1662 Musikdirector an der Nicolaikirche in Berlin, an welcher gleichzeitig mit ihm P. Gerhardt, der bedeutendste Liederdichter des 17ten Jahrhunderts, wirkt.

Von ihm sind 71 Melodien bekannt geworden, die er zu Liedern von Gerhardt, Frank, Heermann, Rist u. a. dichtete. Im bayrischen Gesangbuch sind 13 derselben, darunter vorzüglich bedeutend:

1. Nun danket Alle Gott.
2. Jesus meine Zuversicht.
3. Herzliebster Jesu.
4. Schmücke dich o liebe Seele.
5. Jesu meine Freude.

118. 2) Joh. G. Ebeling, Amtsnachfolger Crügers in Berlin von dessen 1662 erfolgten Tod an. Er starb 1668 in Stettin. Von ihm erschienen im Jahre 1666 „P. Gerhardti geistliche Andachten in 120 Liedern ꝛc.“, zu welchen er die Melodien fast ohne Ausnahme selbst componirt hatte. Im bayrischen G.-B. stehen von diesen noch 4, nämlich:

1. Warum sollt ich mich denn grämen.
2. Schwing dich auf zu deinem Gott.
3. Die güldne Sonne.
4. Der Tag mit seinem Lichte.

Die meisten seiner Melodien zu Gerhardts Liedern konnten gegen ältere zu gleichen Versmaßen und gegen Crügersche nicht aufkommen.

119. 3) Joh. Schop, zwischen 1640 und 1660 ein berühmter Violinspieler und Rathsmusiker zu Hamburg, hat zu 98 Liedern von J. Rist neue Melodien gedichtet, von denen etwa 30 weitere Verbreitung fanden. Die jetzt noch am meisten bekannten sind:

1. Lasset uns den Herren preisen.
2. Ermuntre dich mein schwacher Geist.
3. Werde munter mein Gemüthe.

120. 4) Heinrich Albert, von 1631—1651 Organist am Dom zu Königsberg; er hat zu eignen Liedern und zu denen seines Freundes Simon Dach viele, meist arienmäßige Melodien gesetzt; gegenwärtig ist noch allgemein bekannt die Melodie zu seinem eignen Lied: Gott des Himmels und der Erden und die zum Liede Dachs: Ich bin ja Herr in deiner Macht.

121. 5) Andr. Hammerschmidt, gest. 1675 als Organist zu Zittau, durch seine Compositionen für den geistlichen Chorgesang mit Recht weitberühmt. Aus denselben sind für den Gemeindegesang die jetzt noch üblichen Melodien: Meinen Jesum laß ich nicht und Freuet euch, ihr Christen alle gezogen werden.

122. 6) Joh. Rosenmüller, nach einem bewegten Leben als Capellmeister in Wolfenbüttel 1686 gestorben, durch seine Compositionen für den Kunstgesang berühmt. Er gilt als Erfinder der Melodien:

1. Straf mich nicht in deinem Zorn,
2. Alle Menschen müssen sterben,
3. Welt ade ich bin dein müde.

123. 7) Georg Neumark, Bibliothekar in Weimar, gest. 1681, ist allgemein bekannt durch das von ihm gedichtete Trostlied: Wer nur den lieben Gott läßt walten, zu dem er selbst eine Melodie setzte, die sich gegen alle später für dieses Lied componirten Melodien behauptet hat.

124 8) Joh. Rudolf Ahle, Organist und Bürgermeister in Mühlhausen (Thüringen), gest. 1673, Componist von Vocal- und Instrumentalcompositionen. Von ihm stammen die beliebten Melodien: 1. Liebster Jesu wir sind hier und 2. Es ist genug.

125. 9) Jakob Hintze, um 1695 noch in Berlin als Musicus instrumentalis lebend, hat zu dem Lied Gerhardts: Gib dich zufrieden uud sei stille, eine Melodie erfunden, die den früheren von Crüger und Ebeling mit Recht vorgezogen worden ist.

126. 10) Matth. Apelles von Löwenstern, als Staatsrath des Herzogs von Oels 1648 gestorben, dichtete und componirte 30 geistliche Lieder, von denen das bekannteste ist: Nun preiset Alle Gottes Barmherzigkeit.

127. Als bedeutende Melodien von unbekannten Componisten können aus dieser Zeit stammend bezeichnet werden:

1. O Jesu Christ meins Lebens Licht, 1630.
2. Herr Jesu Christ dich zu uns wend, 1648.

3. Schaffe in mir Gott (vielleicht von Wiener), 1648.
4. Ach Jesu dessen Treu, 1648.
5. Jerusalem du hochgebaute Stadt (vielleicht von Melch. Frank), 1663.
6. Was Gott thut das ist wohlgethan (vielleicht von Pachelbel), 1690.

128. Die reichhaltigsten Gesang- und Melodienbücher des 17ten Jahrhunderts, in denen die älteren und die neu auftretenden Melodien enthalten sind, mögen folgende sein:

1. solche, welche mehrstimmige Tonsätze enthalten:
   a) Schein's Cantional 1627 u. 1645 mit 236 Tonsätzen.
   b) Crüger's Gesangbücher von 1640 u. 1649 u. 1658 mit 137 u. 161 u. 319 Tonsätzen.
   c) Das Gotha'er Cantional 1646 mit 329 Tonsätzen.
   d) Das Lpzgr. Gesangb. von Vopelius mit 321 Tonsätzen.
2. Solche, welche Melodien mit untergelegtem bezifferten oder unbezifferten Baß enthalten:
   a) Crüger's Praxis pietatis Berlin und Frankfurt 1658; in der 24ten Auflage 1690 mit 387 Melodien.
   b) Praxis pietatis von Sohr 1668 mit 254 Melodien.
   c) Gesangbuch von Sohr 1683 mit 430 Melodien.
   d) Die Dresdener Gesangbücher von 1676 und 1694 mit 317 und 349 Melodien und
   e) das Nürnberger Gesangbuch von 1676 und 1690 mit 179 und 188 Melodien.

129. Beim Beginn des 18ten Jahrhunderts wurde das religiöse Leben innerhalb der evangelischen Kirche durch den Pietismus nachhaltig angeregt, eine religiöse Richtnng, die hauptsächlich in Spener und Franke ihre Begründer und Vertreter hatte und die darauf drang, daß das Christenthum nicht vorherrschend als Lehre aufgefaßt werde, sondern daß in demselben die Erneuerung und Heiligung des Lebens und Wandels das Hauptgewicht erhalte.

130. Diese religiös-kirchliche Bewegung gab auch kräftigen Anstoß zur Dichtung geistlicher Lieder und zugleich zur Erfindung neuer Melodien zu solchen Liedern.

131. Wie aber diese pietistischen Lieder durchschnittlich ein subjectives Gepräge an sich tragen und nicht selten in einen schwärmerischen, sentimentalen Ton fallen, so haben die hiezu neu erfundenen Melodien auch mehr einen arienhaften Charakter und streifen oft an das Tändelnde, was auch durch die damals in Aufnahme kommenden anapästischen und dactylischen Versmaße befördert wurde. Vergl. die Melodien: Jesu hilf siegen, Lobe den Herren, den mächtigen, und den 2. Theil von: Eins ist noth.

132. Derartige Lieder und Melodien finden sich vereinzelt schon in mehreren Liederbüchern am Ende des 17ten Jahrhunderts, vorherrschend aber ist dieser Ton angeschlagen in dem Darmstädter Gesangbuch von 1698. Allgemeine Verbreitung gewinnt diese Art geistlicher Lieder durch die im Jahre 1704 u. 1714 zum erstenmal erscheinenden zwei Theile des reichhaltigen Freylinghausen'schen Gesangbuchs, welche in zahlreichen Auflagen während des ganzen vorigen Jahrhunderts verbreitet wurden und in denen über 300 neue Melodien enthalten waren.

133. Ueber die Urheber dieser neuen Melodien kann man, da diese Gesangbücher keinen Namen nennen, nur Vermuthungen hegen. Durch Vergleichung mit einem von Schemelli im Jahre 1736 herausgegebenen Gesangbuch, welches gegen 30 von Joh. Seb. Bach componirte Melodien enthält, läßt sich jedoch mit Wahrscheinlichkeit vermuthen, daß ein Theil der in den Freylinghausen'schen Gesangbüchern vorkommenden Melodien von diesem hervorragenden Tonkünstler herrührt.

134. Diese neuen Melodien fanden sammt ihren Liedern trotz vielfachen Widerspruchs in größerer oder geringerer Anzahl Aufnahme in den späteren kirchlichen Choral- und Gesangbüchern, nur wurde den Melodien meistens das Arienmäßige durch Tilgung von Nebennoten und Melismen, sowie theilweise auch durch Umsetzung des 3theiligen in den geraden Tact abgestreift.

135. Von diesen Melodien finden sich in den gegenwär-

tig in Gebrauch stehenden Choralbüchern eine ziemliche Zahl, worunter die bedeutendsten sein mögen:

Dir dir, Jehova, will ich singen,
Fahre fort, fahre fort!
Macht hoch die Thür,
Mein Freund zerschmelzt,
Mein Jesu, dem die Seraphinen,
Morgenglanz der Ewigkeit,
Lobe den Herren, o meine Seele.

136. In der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts gaben die 1756 erscheinenden geistlichen Lieder Gellert's, die durch ihre kindlich fromme Empfindung und ihre schlichte, klare Ausdrucksweise allgemein Eingang fanden, und die später erscheinende Klopstocks, welche in erhabener Redweise tiefernste christliche Gedanken aussprachen, stärkere Anregung zur Erfindung neuer Melodien.

137. Gellert's Lieder wurden von verschiedenen Musikern componirt; darunter sind die bedeutendsten J. Fr. Doles, Ph. Em. Bach, J. Joach. Quanz, J. Ad. Hiller; da aber jene Lieder größtentheils nach älteren Melodien gesungen werden konnten, so haben nur wenige neu componirte dauernd Eingang gefunden; darunter sind

Die Himmel rühmen, und
Gott ist mein Lied von Quanz und
Wie groß ist des Allmächtigen Güte von Ph. E. Bach;

von Klopstock'schen Liedern ist hauptsächlich „Auferstehn, ja auferstehn" mit verschiedenen neuen Melodien in den Gemeindegesang aufgenommen worden.

138. Neben den neu entstehenden Melodien blieben im 18ten Jahrh. eine große Zahl der aus der älteren Zeit stammenden im Gebrauch, nur wurde in ihnen allmählich immer mehr der mannigfaltige Rhythmus ausgeglichen, ein Zeichen, daß man bei den Gemeinden immer weniger musikalische Bildung und Singeifer voraussetzen konnte.

139. Diese Wahrnehmung wird bestätigt durch die auffällige Erscheinung, daß in diesem Jahrhundert, während die

Zahl der Choralbücher für die Organisten immer mehr anwächst, die Zahl der Gesangbücher mit eingedruckten Melodien beständig abnimmt. Außer den Freylinghausen'schen Gesangbüchern, welche meistens nur die noch unbekannten neuen Melodien enthalten, erscheinen fast alle Gesangbücher des 18ten Jahrhunderts ohne Musiknoten. —

140. Unter der großen Zahl von Choralbüchern, welche in diesem Jahrhundert zum Gebrauch für die Organisten herauskamen und die Melodien mit beziffertem Baß enthalten, sind die bemerkenswerthesten:

1. Störls Schlag-Gesang- und Notenbuch, Stuttgart 1711 und 1721 mit 283 Melodien,
2. Witt Psalmodia 2c. Gotha 1715 mit 359 Mel. hat untergelegten Text.
3. Bronner Choralbuch. Hamburg 1715, mit 155 Mel.
4. Graupner, Choralbuch. Darmstadt 1728, mit 256 Mel.
5. Telemann, Liederbuch. Hamburg 1730, mit 500 Mel.
6. Dretzel, Choralbuch. Nürnberg 1731, mit 652 Mel. (mit vielen Provinzialvarianten).
7. König, Liederschatz. Frankfurt 1738, mit 1940 Mel. Das reichhaltigste Choralbuch. 2te Aufl. 1776, mit 2000 Mel.
8. Reimann, Sammlung Hirschberg 1747, mit 362 Mel.
9. Klein, Choralbuch. Rudolstadt 1785, mit 344 Mel.
10. Kühnau, Choralgesänge. Berlin, 1ter Theil 1786, und 2ter Theil 1790, mit 409 Mel., hat Provinzialabweichungen bemerkt und die Mittelstimmen beigefügt, sowie auch Notizen über die Urheber der Melodien
11. Hiller, allgemeines Choralbuch. Leipzig 1793, mit 244 Mel.

141. Während am Ende des 18ten und am Anfange des 19ten Jahrhunderts die weltliche Musik durch Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven sich zu hoher Vollendung entwickelt, sinkt dagegen um diese Zeit der ev. Gemeindegesang auf eine niedrigere Stufe zurück.

142. Der Grund dieser Erscheinung ist hauptsächlich darin

zu suchen, daß das religiös-kirchliche Leben in Folge des unter dem Lehrstande herrschend gewordenen Rationalismus erlahmt.

143. Die in dieser Zeit entstehenden neuen Gesangbücher zeigen das Streben, die kräftigen älteren Lieder ihres poetischen Gewandes möglichst zu entkleiden und ihres christlichen Inhalts zu entleeren, enthalten dagegen eine Menge höchst prosaischer neuer Lehrgedichte über Mäßigkeit, Dankbarkeit, Selbstliebe, Vaterlandsliebe, ja über Nahrungsmittel, Leibespflege, Blatternimpfung u. dergl.

144. Von den Kanzeln vernahm man häufig nur Moralpredigten, oder Vorträge, in denen die Gemeinde zu einem ehrbaren Verhalten und zur Gewinnung irdischer Wohlfahrt (durch Stallfütterung 2c.) angeleitet wurde.

145. In Folge dessen flüchteten solche, die ein tieferes religiöses Bedürfnis hatten, entweder in den Schoß der römischen Kirche, oder in die Conventikel der Pietisten und Separatisten.

146. So mußten die Kirchen immer leerer und der Gesang der evangelischen Gemeinden immer matter und schläfriger werden zumal da, wo auch der noch im 18ten Jahrhundert allgemeine übliche Gesang beim Hausgottesdienst allmählich verstummte.

147. Vergeblich bemühten sich die Organisten durch die seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts allmählich üblich werdenden Zwischenspiele zwischen den einzelnen Zeilen den monotonen schläfrigen Gesang der Gemeinde zu beleben; sie zerrissen dadurch nur den Zusammenhang der Melodien

148. Vergeblich suchten sie durch eine abwechselnde und den Texteswerten nachgehende Harmonisirung nach dem Muster der von S. Bach für den Chorgesang componirten Tonsätze den Melodien mehr Ausdruck zu geben; sie lenkten dadurch die Aufmerksamkeit der singenden Gemeinde von dem Gesang hinweg auf die Orgelbegleitung.

149. Vergeblich suchten manche Componisten (z. B. Knecht) die neueren Lieder durch Melodien in der Art des modernen Volksliedes populär zu machen und dadurch den Gesang der

ev. Gemeinden zu beleben. Es gelang nur in wenigen vereinzelten Fällen. (Ein Beispiel hiezu wäre etwa die Melodie Knechts zum Lied: Jehova Jehova.)

150. Vergeblich war auch der Versuch, den man von 1825 an in Würtemberg zur Belebung des Gemeindegesangs machte. Man suchte nämlich die ganzen Gemeinden dazu zu bringen, beim Gottesdienst vierstimmig zu singen, wie dies bei einigen reformirten Gemeinden in der Schweiz seit langer Zeit in Gebrauch ist. Man gab den Versuch bald wieder auf, da man fand, daß bei aller Mühe doch keine entsprechenden Erfolge zu erzielen waren und daß viele durch die Vorbereitungen der musikalischen Ausführung in der Andacht gestört waren.

151. Indessen war in Folge der am Anfang unsers Jahrhunderts durch Napoleon I über Deutschland gebrachten Schmach und Noth in vielen Gemüthern eine ernstere religiöse Stimmung erzeugt worden, die sich bei der von Preußen ausgehenden Erhebung und dem siegreichen Befreiungskrieg vielfach kundgab (Arndts, Körners, Schenkendorfs Lieder).

152. Diese führte viele Glieder der evangelischen Kirche zu dem in der vorangegangenen Periode verachteten biblischen Christenthum und zu der von den Vätern der evangelischen Kirche, den Reformatoren, aus der h. Schrift geschöpften und auf dieselbe begründete Lehre.

153. Daraus gieng auch eine Reaction gegen die durch den Rationalismus verwässerten Gesangbücher hervor, welche darauf zielte, den Gemeinden neben den besseren Liedern der neuern Zeit auch die alterprobten Lieder Luthers, Heermanns Paul Gerhardts u. A. unverfälscht wieder in die Hand zu bringen.

154. Einen Anfang mit solcher Wiederherstellung machte das im Jahr 1829 erschienene Berliner Gesangbuch; dieses Streben wurde aber wesentlich gefördert durch das 1833 von Bunsen herausgegebene Gesang- und Gebetbuch, die von K. v. Raumer 1831 bearbeiteten Sammlungen geistlicher Lieder, den bei Elsner 1840 in Berlin erschienenen Liederschatz, durch das von der Eisenacher Kirchenconferenz 1852 ausgegebene Kirchengesangbuch, und kam in dem 1842 für Würtemberg und

1854 für Bayern erschienenen Kirchengesangbuch zu allgemeinerer Geltung und Anerkennung.

155. Während man so bei der Bearbeitung von Gesangbüchern auf die Lieder der früheren Zeit zurückging, fanden musikverständige Forscher bei Vergleichung der älteren Melodien- und Choralbücher, daß nicht bloß viele gute alte Melodien zugleich mit ihren Liedern in Vergessenheit gerathen, sondern daß diejenigen, die auf die Neuzeit gekommen waren, oft bis zur Unkenntlichkeit verändert in den neuen Choralbüchern enthalten seien.

156. So ging nun mit der Gesangbuchsreform eine Choralreform Hand in Hand, bei welcher man sich bestrebte, den alten wieder erstandenen und in unverfälschter Form auftretenden Liedern auch die ihnen angehörenden Melodien in der zur Zeit ihrer kirchlichen Einführung gebräuchlichen Gestalt wieder zu geben, und insbesondere den in späterer Zeit allmählich abgeschliffenen Rhythmus wieder herzustellen (daher der Ausdruck rhythmischer Choralgesang).

157. Anfänge solcher Wiederherstellung finden sich bereits in dem Würtemberger neuen Choralbuch von 1843; aber erst durch die gründlichen Forschungen v. Winterfelds (der evangelische Kirchengesang, Leipzig 1843—47) und v. Tuchers (Schatz des evangelischen Kirchengesangs, Leipzig 1848), Layriz u. A. war eine durchgreifende gleichmäßige Wiederherstellung der besten Erzeugnisse der früheren Jahrhunderte neben der Auswahl des Besten, was die neuere Zeit für den Gemeindegesang hervorgebracht hat, ermöglicht.

158. Eine solche durchgreifende Reform, deren praktische Durchführung in Schule und Kirche einige Zeit für unmöglich gehalten wurde, ist nun seit 1854 in den ev.-luth. Gemeinden des diesrheinischen Bayerns durch allgemeine Einführung des neuen Gesangbuchs und des dazugehörenden „vierstimmigen Kirchenmelodienbuchs" auch praktisch verwirklicht worden.

159. Daß auch in andern Gegenden Deutschlands versucht wird, den Gemeindegesang auf gleiche Weise durch Benützung des neuerdings eröffneten reichen geschichtlichen Materials in eine andere Bahn zu lenken, bezeugt der facultative Ge-

...dem erwähnten Kirchen-
brauch, der außerhalb Bayern von ... gleichen Grundsätzen
melodienbuch, sowie von den nach ziemlic... ... 36. Erfurt und
bearbeiteten Choralbüchern von Ritter (op... ...oralbuch 1869)
Leipzig 1859), von Anding (vierstimmiges Ch...
u. a. gemacht wird.

160. Diese Reform des evangelischen Gemeindegesa...ngs ist bis jetzt überall von günstigem Erfolg begleitet gewesen, wo ... in den Gemeinden sich ein reges kirchliches Leben gezeigt hat und wo bei den Leitern des Gemeindegesangs einiges Geschick und ein lebendiger Eifer für die Interessen der Kirche vorhanden war, und man darf der hiedurch bewirkten Besserung und Belebung des Kirchengesangs wohl auch mit Recht einen wohlthätigen Rückeinfluß auf das religiöse Leben zuschreiben.

161. Wo man dieser Reform noch widerstrebt und die gewohnte Weise des Gemeindegesangs noch festhält, bedient man sich verschiedener andrer Choralbücher, die jedoch alle ausgeschriebene Tonsätze geben (nicht wie die des vorigen Jahrhunderts bloß Melodien mit beziffertem Baß).

Von diesen sind die verbreitetsten:

in Baden das Choralbuch von Gersbach,
am Rhein das von Rinck,
in Thüringen das von Fischer und Töpfer,
in Sachsen das von Hiller und einige daraus abgeleitete und das von Becker,
in Preußen das von Hentschel, Erk, Karow u. a.

162. Der Zustand des evangelischen Gemeindegesangs wird freilich zu aller Zeit in erster Linie abhängig sein von der Stärke des religiös-kirchlichen Lebens in den Gemeinden. Alles was letzterem zur Förderung gereicht, kommt auch dem Gemeindegesang zu gute.

163. Doch kann auch unmittelbar von Seite derer, die den Gesang zu leiten haben, zur Hebung desselben beigetragen und dadurch auf die Erweckung des religiösen Lebens eine Rückwirkung ausgeübt werden.

164. Dies kann geschehen, 1) wenn überall durch Einführung guter Gesang- und Choralbücher den Gemeinden die

besten Kirchenlieder und die besten zu denselben gehörenden Melodien in ihrer besten Form wieder in die Hand gegeben werden, also durch allgemeine Gesangbuch- und Choralbuchreform, und 2) wenn die Gemeinden sowohl angeeifert, als auch befähigt werden von den ihnen zurückgegebenen herrlichen Liedern auch Gebrauch zu machen und sie in den Kirchen und Häusern zu singen.

165. Diese Aneiferung kann dadurch geschehen, daß beim Gottesdienst von dem Chor in möglichster Vollkommenheit die Gemeindelieder vorgesungen werden, die Befähigung aber kann dadurch allmählich erzielt werden, daß die besten und für den kirchlichen Gebrauch geeignetsten Lieder in den Schulen nach Text und Melodie richtig eingeübt und memorirt werden, wobei Aneignung von Notenkenntnis und der Gebrauch von Gesangbüchern mit Noten unerläßlich sein möchte.

166. Zur Richtigkeit der Melodie gehört auch das genaue Einhalten des Tactmaßes von Anfang bis zu Ende der Melodie auch über die Zeilenschlüsse hinüber (nicht willkürlich lange Fermaten am Ende der einzelnen Verszeilen!).

167. Auch muß natürlich der Lehrer bei der Einübung der Kirchenmelodien das beobachten, was im nächsten Capitel über das beim Gesangunterricht zu beobachtende Verfahren gesagt ist, wenn es auch natürlich ist, daß bei den Schülern, die zu Chorsängern gebildet werden sollen, weiter gehende Uebungen angestellt werden müssen, als bei den Schülern, die nur zur Theilnahme an dem Gemeindegesang befähigt werden sollen.

168. Die rechte Singlust und Singfreudigkeit wird aber nur dann in den Schülern erweckt, wenn diejenigen, welchen der Gesangunterricht obliegt, für die Schönheit und den Werth des evang Gemeindegesangs selber Sinn haben und das in Text und Melodie Ausgesprochene zu würdigen wissen und lebendig empfinden, was natürlich nur bei religiösen, kirchlich gesinnten Männern stattfinden kann.

Capitel III.

Der Chorgesang.

169. Im Lauf des 13ten, 14ten und 15ten Jahrhunderts hatte sich, nachdem bis dahin der Gesang ausschließlich einstimmig gewesen war, die Kunst des Contrapunktes, d. h. des mehrstimmigen Tonsatzes, ausgebildet.

170. Beim Eintritt der Reformation gab es bereits eine große Anzahl mehrstimmiger Kirchengesänge, die sowohl in geschriebenen als auch mit Typen gedruckten Stimmheften verbreitet waren und in den größeren Städten von den aus den Schülern der Lateinschulen gebildeten Sängerchören beim Gottesdienst und auf den Straßen gesungen wurden (durch den Chorgesang mußten sich viele Schüler ihren Unterhalt verdienen. Luther in Eisenach).

171. Die Worte der lateinischen Messe, Hymnen, Sequenzen und Psalmen bildeten den Text zu diesen Chorgesängen, später auch deutsche Kirchenlieder und einzelne Bibelstellen.

172. Im 16ten Jahrh. waren diese Chorgesänge meist kunstvoll verschlungene Tongewebe, in denen gewöhnlich 4 bis 8 Stimmen einander nachahmten und in Figurationen begleiteten; jedoch ist in ihnen die später erreichte Entfaltung der Melodie durch die Harmonie erst angebahnt; auch finden sich in derselben nicht selten harmonische Härten, die unser Gehör verletzen.

173 Die berühmtesten Tonsetzer dieses Jahrhunderts waren Johannes *Walter*, gest. 1555 in Wittenberg, Ludwig *Senfl* in München, gest. bald nach 1550, Jakob *Meiland*, gest. c. 1592 im Dienst des Landgrafen zu Hessen und Jakob *Gallus* oder *Handl*, gest. 1591 in Prag.

174. Die classische Periode des geistlichen Chorgesangs wurde in Italien durch *Palestrina*, gest. 1594 und dessen Schüler und Nachfolger, *Anerio*, *Nanini*, *Vittoria*, *Allegri* u. A., und in Deutschland durch *Orlando de Lasso* in München, gest.

1594, herbeigeführt, bei deren Compositionen der Text durch den melodischen Gang der Stimmen, sowie durch deren harmonischen Zusammenklang auf vollendete Weise musikalischen Ausdruck erhielt.

175. Unter den deutschen Componisten, die von Italien aus angeregt waren und für die evang. Kirche geistliche Chorgesänge componirten, nehmen eine hervorragende Stelle ein:

Johannes Eccard in Königsberg, gest. 1611 und Joh. Leo Hasler in Augsburg und Prag, gest. 1612. Mich. Prätorius, gest. 1621 in Wolfenbüttel.

176. Im Laufe des 17ten Jahrhunderts wurde nach dem Vorgang italienischer Meister auch in Deutschland die geistliche Concertmusik ausgebildet, bei welcher der Chorgesang von Instrumentalmusik (Orgel, Streichinstrumenten und sodann auch Blasinstrumenten) eingeleitet und begleitet wurde, und bei welcher neben dem Chorgesang und abwechselnd mit demselben der Sologesang angewendet wurde. Für diesen bildete sich allmählich die Arienform und das Recitativ, das oft auch mit der Arie organisch verbunden ist und die Einleitung zu derselben bildet. Aus der Zusammenstellung von Chor- und Sologesang (einstimmigen und mehrstimmigen) mit der Instrumentalmusik entwickelte sich die Form der Cantate.

177. Unter den Componisten des 17ten Jahrhunderts, welche in dieser Richtung thätig waren, sind vorzüglich zu nennen:

1. Heinr. Schütz, gest. in Dresden 1672,
2. Andr. Hammerschmidt, gest. 1675. in Zittau.

178. In Italien, welches in musikalischer Bildung bis auf die neueste Zeit tonangebend blieb, wirkten im Laufe des 17ten und bis in die Mitte des 18ten Jahrhunderts mehrere Componisten ersten Rangs, welche theils in dem strengen Stil, theils in der freieren Weise des Concerts, theils à capella, d. h. in reinem Vocalsatz, theils für Chor- und Sologesang mit Instrumentalbegleitung componirten; diese sind hauptsächlich:

1. Aless. Scarlatti in Rom und Neapel, gest. 1725,
2. Franz Durante in Neapel gest. 1755,
3. Leonardo Leo, ebendaselbst gest. zwischen 1742 und 1756,

4. Antonio Lotti in Venedig, gest. 1740,
5. Bened. Marcello in Brescia, gest. 1739,
6. Giuſ. Ott. Pitoni in Rom, gest. 1743.

179. Indeſſen tritt in Deutſchland der tiefſinnigſte und gewaltigſte Kirchencomponiſt der evang. Kirche, Joh. Sebaſt. Bach, geb. 1685, geſt. in Leipzig als Cantor der Thomasſchule 1750, mit einer großen Zahl der bedeutendſten Compoſitionen für den Chorgeſang hervor.

180. Die von ihm für alle Feſte und Sonntage des Kirchenjahrs componirten Cantaten haben auch das Verdienſt, durch Einflechtung von Kirchenliedern den Kunſtgeſang mit dem Gemeindegeſang in enge Verbindung zu bringen. In den für einzelne Strophen beſtimmten Tonſätzen von Kirchenliedern bringt er durch Harmonie und Stimmführung den Gedanken des Textes zum treffendſten Ausdruck.

181. Seine Cantaten erweitern ſich auch zum Oratorium, der geiſtlichen oder bibliſchen Oper. Sein Weihnachtsoratorium und ſeine beiden Paſſionsmuſiken, in denen Vorgänge der neuteſtamentlichen Geſchichte dramatiſch-muſikaliſch dargeſtellt werden, ſind Tonſchöpfungen von tiefergreifender Wirkung; freilich gehen ſie über den Rahmen des Gottesdienſtes hinaus und eignen ſich nur zu geſonderter Aufführung.

182. Sein gleichaltriger Zeitgenoſſe Gg. Friedr. Händel (geb. 1685, lebte von 1713 bis zu ſeinem Tod 1759 in England) iſt der eigentliche Begründer des Oratoriums und hat in dieſem Kunſtzweig das Höchſte geleiſtet; der Meſſias 1741, Simſon 1742, Judas Maccabäus 1746, Joſua 1747, Jephtha 1751 ſind die bedeutendſten ſeiner Oratorien und ſind für ſpätere Tondichter anregende Muſter geworden. Obwohl für das geiſtliche Concert beſtimmt, hat doch manches Einzelne aus dieſen Werken gottesdienſtliche Verwendung gefunden.

183. Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts hat ſich die weltliche Vocalmuſik, (die Oper, die Arie, das Lied) und die Inſtrumentalmuſik, (die Sonate und Symphonie) vorherrſchend entwickelt und hat die Thätigkeit der Muſiker vorzugsweiſe in Anſpruch genommen. In Folge deſſen hat auch das, was für den

Kirchenchor seit dieser Zeit componirt worden ist, fast ohne Ausnahme einen weltlichen Charakter angenommen.

184. Nur wenige Componisten unseres Jahrhunderts haben, durch das Studium der älteren Kirchenmusik angeregt, Gesänge von kirchlichem Gepräge geschaffen, die beim Gottesdienst Verwendung finden können; darunter sind manche Compositionen von Mendelsohn-Bartholdy, Bernh. Klein, Hauptmann, Möhring u. A.

185. Gegenwärtig ist man vorzugsweise bestrebt, das in früheren Jahrhunderten für den Chorgesang Geschaffene zu erforschen, durch Vervielfältigung bekannt zu machen und durch Anregung des kirchlichen Sinnes und zugleich durch Bekanntschaft mit dem Stil der klassischen Kirchencomponisten eine neue echte Kirchenmusik anzubahnen.

186. Der Chorgesang hat den Zweck sowohl durch Erweckung einer andächtigen Stimmung die Gemeinde zu erbauen, als auch derselben durch Reinheit und Schönheit des Gesangs ein aneiferndes Vorbild zu sein und dadurch zur Hebung und Veredlung des Gemeindegesangs zu dienen.

187. Soll er seinen Zweck erfüllen, so muß der Chorgesang von wirklichen Gemeindegliedern ausgeführt werden, und nicht etwa von gedungenen Fremdlingen, welche nur singen, um ihre schöne Stimme und ihre Singkunst bewundern zu lassen und ihr Honorar einzunehmen, und die durch Leben und Wandel die Kirche höhnen oder doch derselben fernstehen.

188. Der Text der Chorgesänge muß nicht bloß im Allgemeinen religiösen Inhalts seyn, sondern der Bedeutung der jedesmaligen gottesdienstlichen Feier entsprechen. Der Chorgesang muß sich in den Organismus der Gottesdienstordnung einfügen und darf nicht etwa dieselbe störend unterbrechen.

189. Der Text des Chorgesangs muß entweder der Gemeinde im Voraus bekannt sein, (dies ist der Fall, wenn er einen Theil der Liturgie selbst bildet, oder wenn er aus einer bekannten Bibelstelle oder einem Gesangbuchlied genommen ist,) oder er muß von derselben beim Anhören der Aufführung aufgefaßt werden können, was aber nur möglich ist, wenn die

Stimmen denselben gleichzeitig aussprechen. Im entgegengesetzten Fall muß der Text der Gemeinde etwa durch den Druck bekannt gegeben werden.

190. Der Chorgesang muß bezüglich seiner Ausführung für die Gemeinde ein Muster sein können; darum hat der Dirigent allen Fleiß anzuwenden, daß er die Mitglieder desselben befähigt, die vorzutragenden Chöre in möglichst vollkommener Weise auszuführen, soll darum vor allem nur solche Compositionen wählen, welche die Leistungsfähigkeit des Chors nicht übersteigen und soll es für rühmlicher halten, eine leichte Composition gut auszuführen, als eine schwierige mangelhaft.

191. Der Dirigent soll sich bei der Wahl der Compositionen nicht von dem häufig verdorbenen Geschmack der Gemeinden leiten lassen und nicht etwa solche auswählen, die nur die Ohren kitzeln und wie weltliche Concert- und Theatermusik durch leidenschaftlichen Ausdruck den Hörer aufregen, sondern nur solche, welche geeignet sind, das Gemüth zum Ernst und zur Andacht zu stimmen.

192. Es ist zu bedauern, daß in den Gottesdienstordnungen der evangelischen Kirche dem Chorgesang nicht überall seine passende Stelle angewiesen ist, wie auch leider in der für die lutherische Kirche in Bayern bestimmten Gottesdienstordnung von dem Chorgesang nicht einmal die Rede ist.

193. Bei der in Bayern eingeführten Gottesdienstordnung ist für den Chor Gelegenheit zu thätiger Mitwirkung gegeben

beim Hauptgottesdienst:

1) indem man das Eingangs- oder das Predigtlied abwechselnd nach Strophen (Versen) von Chor und Gemeinde singen läßt, oder so daß einige Strophen dem Chor und die letzte der Gemeinde zugetheilt wird, oder indem man das „Herr Gott dich loben wir" abwechselnd nach Verszeilen von dem Chor und der Gemeinde singen läßt, ein Verfahren, welches, wenn man den Chorgesang unbegleitet läßt und den Gesang der Gemeinde mit der Orgel begleitet, keine störende Unord-

nung befürchten läßt, da die Gemeinde gewohnt ist, erst beim Einfallen der Orgel ihren Gesang anzustimmen;

194. 2) indem man nach dem Verlesen des Evangeliums oder der Epistel entsprechend der Sitte der alten Kirche ein von dem Chor gesungenes Graduale einsetzt. Dies soll einen aus der h. Schrift entnommenen Spruch, der Beziehuug auf die biblische Lection hat, etwa mit vorangehendem Halleluja oder einen passenden Hymnus, d. h. ein Kirchenlied zum Text haben;

195. 3) indem man bei der Austheilung des Abendmahls etwa abwechselnd Gemeindelieder und Chorgesänge gebraucht.

196. Außerdem kann bei Taufen, bei Trauungen und besonders bei Begräbnissen Chorgesang stattfinden, sowie auch bei besonderen Veranlassungen auf öffentlichen Plätzen oder vom Thurme herab vom Chor gesungen werden kann, (in der Christnacht, Neujahrsnacht, am Tag der Kirchweihe, bei einer Sieges- oder Friedensfeier 2c.)

197. Es ist zu bedauern, daß die Einrichtung von Currenden (d. h. von Sängerchören, welche die Verpflichtung hatten, zu bestimmten Zeiten auf öffentlichen Plätzen Chorgesänge auszuführen) nicht zeitgemäß umgestaltet, sondern meistens ganz abgeschafft und so dem Volk ein nicht gering zu schätzendes Bildungsmittel entzogen worden ist.

198. Für größere geistliche Musikwerke, z. B. Cantaten und Oratorien, für welche der Gottesdienst keinen Raum hat, wird man am besten abgesonderte Aufführungen in den außergottesdienstlichen Stunden der Fest- und Feiertage bestimmen. Diese Aufführungen sollten aber mehr den Charakter eines Gottesdienstes, als eines Concerts haben (keine Eintrittsgelder, oder Billete, keine abgesperrten Plätze, keine Beifallszeichen! 2c.).

199. Der unbegleitete Chorgesang ist jedenfalls der vollkommenste Ausdruck der Andacht. Soll aber Begleitung stattfinden, oder glaubt man dieselbe nicht entbehren zu können, so ist Orgel- oder Harmoniumbegleitung am passendsten. Andere Instrumente erinnern zu sehr an den Tanzboden, an die Wacht-

parade oder an den Concertsaal und hindern leicht die andächtige Sammlung.

200. Auch ist die Herstellung einer guten Instrumentalbegleitung, welche nicht durch Unreinheit oder Unebenmäßigkeit oder sonstige Unvollkommenheiten stören soll, meist eine mühevolle Aufgabe, welche nicht lohnend ist, da man mit demselben Aufwand von Zeit und Mühe durch Einübung der Chorsänger bessere Resultate erzielen kann.

201. Die Herstellung eines Sängerchors ist in manchen Städten durch Stiftungen erleichtert, da der Chordirigent in den Stand gesetzt ist, den Chorsängern als Ersatz für die auf die Singproben gewendete Zeit Honorar zu geben und Musikalien anzuschaffen.

202. Wo solche Stiftungen nicht vorhanden sind, ist es die Aufgabe des Cantors oder Chordirigenten, die nöthigen Geldmittel auf irgend eine Weise beizuschaffen, wozu der Geistliche und der Kirchenvorstand ohne Zweifel gerne hilfreiche Hand leisten wird. (Sammlungen bei den Gemeindegliedern, welche die gedruckten Texte der Chorgesänge beziehen.)

203. Auch wird sich überall, wo sich der Cantor durch Tüchtigkeit das Vertrauen der Gemeinde erworben hat, eine, wenn auch kleine, Zahl Sänger finden, welche aus Eifer für die Sache unentgeltlich am Chorgesang sich betheiligen, und denen ihre Verhältnisse die für die Singproben nöthige freie Zeit gewähren.

204. Freilich gehört unter allen Umständen zur Herstellung eines tüchtigen Sängerchors auf Seite des Chordirigenten nicht nur vollkommen ausreichende musikalische Befähigung, sondern auch aufrichtiger Eifer und anhaltende Ausdauer.

Was mit vielen und mit wenigen Hilfsmitteln die genannten Eigenschaften erreichen lassen, zeigen in der Gegenwart die Leistungen des Berliner Domchors, des Chors der Thomasschule in Leipzig und des Salzunger Kirchenchors.

205. Dem Tonumfang nach sind die Singstimmen zweierlei:

1. die Männerstimmen,
2. die Frauen- und Kinderstimmen.

Die ersten liegen ungefähr eine Octave tiefer als die letzteren. Bei den ersteren unterscheiden sich sowohl durch Tonumfang als durch die Tonfarbe Baß- und Tenorstimmen, und die dazwischen liegenden Barytonstimmen. Bei den letzteren aber unterscheidet man die tiefer klingenden Altstimmen von den die höheren Tonregionen umfassenden Discant- oder Sopranstimmen. Ueberdies unterscheiden sich die Stimmen der Kinder meist dadurch von einander, daß die Knaben kräftigere Stimmen haben als die Mädchen, und die Stimmen der erwachsenen Frauen sind voller als die der unerwachsenen Mädchen.

206. Nach diesem Stimmunterschied können auch verschiedene Chöre gebildet werden, nemlich:

1. der Männerchor,
2. der Frauen- und Kinderchor,
3. der gemischte Chor, und zwar mit gleichmäßiger oder ungleichmäßiger Mischung.

207. Männerchöre sind in früheren Jahrhunderten viel seltener gebildet worden, als seit dem Beginn unsers Jahrhunderts, doch findet sich unter den Compositionen von Gallus, Haßler und einiger anderer eine ziemliche Zahl von Gesängen für den Männerchor. In unserm Jahrhundert hat der Männergesang den gemischten Chorgesang mehr, als gut ist, in den Hintergrund gedrängt.

208. Beim Notiren von Männergesängen ist es üblich geworden, die Tenorstimmen in dem Violinschlüssel zu notiren und zwar um eine Octave zu hoch, indem z. B. der Ton des eingestrichenen C zwischen die 3te und 4te Linie notirt wird. Daher kommt es, daß Anfänger, denen diese Sitte unbekannt ist, Partituren von Männergesängen häufig unrichtig spielen, nemlich den Tenor um eine Octave zu hoch.

209. Für den Frauen- oder Kinderchor ist wenig componirt, nur sind einfache, geistliche und weltliche Lieder häufig 2-, 3- oder (wiewohl seltener) 4stimmig für die Schulen gesetzt worden.

210. Die vollkommenste Art von Chor ist der gemischte, weil er die zwei Hauptgattungen der Stimmen in sich vereinigt, und

den Stimmen die freieste Bewegung gestattet. Für den gemischten Chor ist auch bei weitem am meisten componirt worden.

(Streitfrage, ob der gemischte Kirchenchor nur aus Männern und Knaben bestehen soll, oder ob auch Frauen zugelassen werden dürfen.)

211. Der gemischte Chor kann ungleich- oder gleich gemischt sein, je nachdem die eine oder die andere Stimmengattung vorherrscht. Die gleichgemischte Art ist die häufigste, zwei Stimmen, Tenor und Baß, von Männern, und zwei, Discant und Alt, von Frauen oder Kindern gesungen. Die ungleiche Mischung kommt am häufigsten in Schulen vor, da 2 oder 3 Stimmen von den Schülern und eine von dem Lehrer gesungen wird. —

212. Nach der Zahl der Stimmen kann der Chorgesang 2—16stimmig sein. Ist er unbegleitet, so gibt erst der 4stimmige Tonsatz volle Harmonien; 2 und 3stimmige Sätze klingen zu leer. Tonsätze, die mehr als 5stimmig sind, sind meist so eingerichtet, daß zwei oder mehrere Chöre miteinander abwechseln und nur zuweilen sich zu einem vollstimmigen Tonsatz vereinigen. Je größer die Zahl der neben einandergehenden Stimmen ist, desto weniger vermögen sie ihre Selbstständigkeit zu bewahren.

213. Durch die Zusammenstellung von einstimmigem Gesang mit mehrstimmigem, und von Chören, unter denen der eine mehr, der andere weniger Stimmen hat, oder unter denen der eine aus höheren Stimmen, der andere aus tieferen Stimmen besteht, kann die Mannigfaltigkeit des Chorgesangs erhöht und die Ausdrucksfähigkeit verstärkt werden. (Das Miserere von Allegri.)

214. Ist mit dem Chorgesang Instrumentalmusik (Orgelspiel incl.) verbunden, so bildet diese die Begleitung, oder auch Einleitung und Schluß. Die Instrumental-Begleitung muß natürlich als das Untergeordnete immer schwächer sein als der Chor und darf diesen niemals zudecken.

215. Was die Form der für den mehrstimmigen Chor componirten Gesänge betrifft, so unterscheidet man

1. die Liedform,

2) die Motette und

3) die Fuge und den Canon.

216. 1) Die Liedform besteht darin, daß eine Stimme, meist die oberste, eine hervortretende Melodie führt, während die anderen Stimmen die Begleitung zu dieser Melodie bilden. Diese Form hat sich vorzugsweise an strophischen Texten gebildet.

217. Bei derartigen Compositionen kann die Begleitung der Hauptmelodie in Noten gleichen Zeitwerthes bestehen (Note gegen Note) oder die begleitenden Stimmen haben Figuration.

218. Figuration hat eine begleitende Stimme, wenn sie sich in Noten kürzeren Zeitwerths bewegt, als die Melodie, welche von ihr begleitet wird.

Die Melodie, welche eine oder mehrere figurirte Stimmen zur Begleitung hat, wird cantus firmus (fester Gesang, oder feste Melodie) genannt, besonders wenn sie eine schon länger bekannte, vielfach behandelte Melodie ist.

219. Figuration nennt man die Kunst zu einer Melodie figurirte Stimmen zu setzen, oder auch den auf diese Art entstandenen Tonsatz selbst.

220. Die figurirte Stimme bewegt sich in Haupt- und Nebennoten. Die Nebennoten sind harmonische oder melodische, letztere leitereigne oder leiterfremde.

221. Die Figuration kann bei einem mehrstimmigen Tonsatz nur in einer oder in mehreren oder in allen begleitenden Stimmen statt finden, sie kann in den figurirten Stimmen zugleich oder abwechselnd, bald in einer, bald in einer andern auftreten.

222. Das Maß der Figuration hat viele Abstufungen. Auf eine Note des cantus firmus können in einer figurirten Stimme zwei, drei oder mehr Noten kommen.

Die Noten der figurirten Stimme können unter einander gleichen oder ungleichen Werth haben.

223. Eine Reihe von Tönen der figurirten Stimme, welche in melodischer und rhythmischer Hinsicht ein Ganzes bilden, nennt man eine Figur. Die Figuren können auch Pausen enthalten.

224. Die Figuren in einem Tonstücke oder wenigstens in

ein und derselben Stimme eines Tonstücks müssen in melodischer und rhythmischer Beziehung einander ähnlich sein (nicht ganz gleich und nicht ganz verschieden). Treten daher die figurirten Stimmen nacheinander auf, so findet gewöhnlich Nachahmung statt.

225. Die einzelnen Figuren können sich auf je eine oder auch über mehrere Noten des cantus firmus erstrecken.

226. Der cantus firmus tritt am deutlichsten hervor, wenn er in der obersten Stimme liegt. Er liegt aber bei manchen Tonsätzen auch in einer andern Stimme, am häufigsten noch im Tenor, oder er wechselt in den Stimmen.

Beispiele von Chorgesängen in Liedform a) mit einfacher Harmonisirung Note gegen Note, b) mit Figuration und zwar ohne und mit Nachahmung in den figurirten Stimmen siehe im Anhang unter Nr. 8.

227. 2) Die Motette ist nach dem jetzigen Sprachgebrauch ein mehrstimmiger Chorgesang, in welchem keine Stimme eine hervortretende Melodie führt, sondern alle Stimmen sich nebeneinander gleich selbstständig in ganz freier Weise mit oder ohne Nachahmung bewegen.

Gewöhnlich besteht ihr Text aus Bibelworten.

228. Diese Form ist von Palestrina, Orlando di Lasso und ihren Schülern und Nachfolgern vorzüglich ausgebildet worden.

229. Dieselbe geht häufig in die Liedform über, auch wechselt innerhalb eines Gesangsstücks zuweilen Lied- und Motettenform.

Beispiele für diese Form finden sich u. a. in den von mir herausgegebenen Kirchengesängen, welche fast ausschließlich Motetten enthalten.

230. 3) Fuge nennt man einen solchen mehrstimmigen Tonsatz, in welchem eine gewisse kürzere oder längere melodische Phrase den Hauptinhalt bildet, indem sie von den verschiedenen Stimmen hintereinander auf verschiedenen Tonstufen wiederholt oder durchgeführt wird. Wenn dies geschieht, so pflegt man zu sagen, eine Stimme ahme die andre nach.

231. Sie bildete sich allmählich im 17ten Jahrhundert

aus und wurde im 18ten von Bach und Händel und zwar von jenem hauptsächlich für die Orgel, von diesem für den Chorgesang zur höchsten Vollkommenheit geführt.

232. Bei einer Fuge kommen folgende Stücke in Betracht:

a. das Thema, oder der durchzuführende melodische Gedanke, auch Subjekt, im Verhältnis zur nachahmenden Stimme auch dux oder Führer genannt;
b. der Gefährte oder comes, d. h. das Thema bei seiner Wiederholung in einer andern Stimme;
c. der Gegensatz, d. h. die Fortsetzung der zuerst mit dem Thema auftretenden Stimme, die zur Begleitung des Gefährten dient;
d. die Gegenharmonie, d. h. die Fortsetzung der ersten zwei und dann der ersten drei nach einander mit dem Thema auftretenden Stimmen, welche zur Begleitung des Themas in der 3ten und der 4ten Stimme dient;
e. die Durchführung, d. h. der Theil der Fuge, innerhalb dessen das Thema in allen Stimmen aufgetreten ist;
f. der Zwischensatz, d. h. der Theil der Fuge, welche eine Durchführung mit der nächstfolgenden verbindet;
g. die Stimmenordnung, d. h. die Reihenfolge, in welcher die Stimmen nacheinander mit dem Thema auftreten;
h. der Schluß, d. h. derjenige Theil, welcher nach der letzten Durchführung die ganze Fuge abschließt.

233. Die Art der Nachahmung ist verschieden:

a. eine strenge, oder
b. eine freie,
c. eine gerade, oder
d. eine umgekehrte (in der Umkehrung),
e. in Noten desselben Zeitwerthes oder
f. in Verkleinerung oder Vergrößerung.

234. Strenge Nachahmung findet statt, wenn die nachahmende Stimme mit Ausnahme der veränderten Tonhöhe weder am Rhythmus, noch an den Stimmschritten des Themas etwas ändert, freie, wenn in dieser zweifachen Beziehung vom Thema abgewichen wird.

235. Gerade Nachahmung findet statt, wenn die nachahmende Stimme das Thema so wiederholt, daß jeder aufwärtsgehende Stimmenschritt bei der Wiederholung als auch ein aufwärtsgehender, und jeder abwärtsgehende als ein abwärtsgehender erscheint; Umkehrung findet statt, wenn bei der Nachahmung jeder aufwärtsgehende Schritt des Themas in einen abwärtsgehenden und jeder abwärtsgehende in einen aufwärtsgehenden verwandelt wird.

236. Bei der Nachahmung findet Verkleinerung statt, wenn das Thema, das z. B. in Viertelbewegung aufgetreten ist, in einer Stimme in Achtelbewegung, Vergrößerung, wenn es in halben Noten wiederholt wird.

237. Ein Thema kann so nachgeahmt werden, daß die nachahmende Stimme erst eintritt mit oder nach dem Schluß des Themas in der nachzuahmenden Stimme oder so, daß sie schon vor dem Schluß desselben mit dem Thema beginnt. Eine Durchführung, in welcher letzteres der Fall ist, heißt Engführung.

238. Eine Fuge soll wenigstens 3 Durchführungen enthalten, enthält aber öfters mehr als 6. Die erste Durchführung modulirt in der Regel in der Tonart der Tonika, bei den späteren Durchführungen kommt Ausweichung in andre Tonarten vor. Die erste Durchführung hat in der Regel gerade Nachahmung in Noten gleichen Werthes, die späteren Durchführungen daneben auch Nachahmung in der Umkehrung und in Vergrößerung und Verkleinerung, auch findet in denselben Engführung statt.

239. Die Reihenfolge, in welcher die Stimmen mit dem Thema auftreten, oder die Stimmenordnung ist entweder a) eine aufwärtsgehende oder b) eine abwärtsgehende, also bei einer 4stimmigen Fuge a) Baß, Tenor, Alt, Discant, b) Discant, Alt, Tenor, Baß. Beide können aber auch bei einer andern Stimme anfangen, ohne ihre Richtung zu ändern, nur daß sie, wenn sie an einem Ende ankommen, beim andern anfangen müssen, nämlich:

a) Discant, Baß, Tenor, Alt,

Alt, Discant, Baß, Tenor,
Tenor, Alt, Discant, Baß,
b) Baß, Discant, Alt, Tenor,
Tenor, Baß, Discant, Alt,
Alt, Tenor, Baß, Discant.

240. Der Eintritt des Gefährten findet in der Regel, wenigstens bei der ersten Durchführung, in der Oberquinte statt. Die 3te Stimme hat das Thema auf derselben Stufe wie die erste, die vierte wie die zweite, nur in einer andern Octave.

241. Nach der Zahl der Stimmen sind die Fugen am häufigsten 4stimmig, seltener 3- und 5stimmig, noch seltener 2 oder mehr als 5stimmig. (Grund?)

242. Es gibt außer den einfachen Fugen auch Doppel- und Tripelfugen, d. h. solche, in denen nicht nur ein Thema, sondern 2 oder 3 Themata durchgeführt werden und zwar nicht bloß eines nach dem andern, sondern auch gleichzeitig, verschiedenartig an die Stimmen vertheilt.

Beispiele zur Lehre von der Fuge siehe im Anhang, Nr. 9.

243. Eine andre Gattung von Musikstücken, welche auf Nachahmung beruht, von welcher beim Kirchengesang freilich nur ein sehr beschränkter Gebrauch gemacht wird, ist der Kanon.

244. Man versteht darunter ein mehrstimmiges Tonstück, in welchem eine Stimme von einer oder mehreren andren vollständig, d. h. von Anfang bis zu Ende nachgeahmt wird.

245. Die Nachahmung kann auf allen Tonstufen erfolgen; es gibt somit Kanon auf der Prime, Sekunde 2c. Ferner gibt es Kanon mit gerader und umgekehrter Nachahmung, auch mit Vergrößerung und Verkleinerung.

246. Um einen befriedigenden mehrstimmigen Schluß zu erzielen, wird der oder den zuerst beginnenden Stimmen noch etwas angefügt, was von der oder von den übrigen Stimmen nicht mehr nachgeahmt wird.

247. Der endlose Kanon, bei welchem sich das Ende wieder in den Anhang einfügt, indem die zuerst beginnende Stimme, wenn sie zu Ende ist, wieder von vorne anfängt, während die andre Stimme ihre Nachahmung zu Ende führt, ist nur ein

musikalischer Scherz und findet selbstverständlich bei dem Kirchengesang keine Anwendung.

248. Der Kanon wird entweder in Partitur geschrieben und heißt dann offner Kanon; wird nur eine Stimme geschrieben und bei derselben durch ein Zeichen § oder .𝄋. angedeutet, wann die andere oder die anderen Stimmen einzusetzen haben und ist auch mit Worten bemerkt, auf welcher Tonstufe die Nachahmung zu erfolgen habe und von welcher Art diese sein müsse, so heißt der Kanon ein geschlossener; ist endlich nur eine Stimme geschrieben ohne solche Andeutungen, so nennt man eine solche Aufzeichnung einen Räthselkanon.

Capitel IV.

Die Methode des Gesangunterrichts und die Direction des Chors.

249. Wenn der Gemeinde- und der Chorgesang beim Gottesdienst zu einem befriedigenden Stand gebracht werden soll, so ist es nothwendig, daß in den Schulen allen Schülern ein zweckmäßiger Gesangunterricht ertheilt werde, und daß derselbe für diejenige Schüler, welche sich durch gute musikalische Begabung hervorthun, erweitert und gesteigert werde, damit dem Sängerchor immer wieder frische Kräfte zugeführt werden können.

250. Der Gesangunterricht hat aber folgende Zwecke zu verfolgen:

a) die Bildung der Stimme,
b) die Bildung des Gehörs,
c) die Bildung der musikalischen Auffassung und des Gedächtnisses,

d) die Bildung der Aussprache,
e) die Bildung des verständnis- und gefühlvollen Vortrags,
f) das Verständnis der Tonschrift und die Uebung im richtigen Absingen derselben. (Treffen und Taktiren.)

a) Bildung der Stimme.

251. Die menschliche Stimme entsteht dadurch, daß die aus der Lunge durch den Kehlkopf ausströmende Luftsäule durch die Vibration der Stimmbänder in eine zitternde Schwingung versetzt wird.

252. Die wichtigsten Organe der menschlichen Stimme sind die Lunge, die Kehle oder Luftröhre, der oberste Theil derselben, der Kehlkopf, an diesem zwei Paar Bänder, das untere Paar, Stimmbänder, das obere Taschenbänder genannt, die Mundhöhle mit dem Gaumensegel, dem Zäpfchen, der Zunge und den Zähnen sowie den Lippen und den Wangen.

253. Lunge, Kehle und Kehlkopf mit den Stimmbändern erzeugen den Ton der Stimme, die übrigen Organe gestalten denselben.

254. Die Anspannung der Stimmbänder und die Verengung der zwischen ihnen befindlichen Spalte oder Stimmritze, bewirkt Erhöhung, das Gegentheil davon die Erniedrigung des Tones.

255. Die Töne, die eine einzelne menschliche Stimme hervorbringt, sind nicht von einerlei Farbe; darnach unterscheidet man mehrere Tonregionen oder Stimmregister; die tieferen Töne haben einen breiten und minder kräftigen Klang, die mittleren, die man am leichtesten hervorbringt, klingen rund, hell und kräftig, die hohen Töne bedürfen zu ihrer Hervorbringung einer größeren Anstrengung und klingen spitziger und gellender. Noch weiter in die Höhe als diese 3 Register der sogenannten Bruststimme erstreckt sich die den meisten Sängern eigne Fistel oder Falsetstimme, bei welcher die Stimmbänder nur theilweise vibriren, und die eine geringere Tonstärke hat, als die Bruststimme. Die Verschiedenheit zwischen Bruststimme und Fistel ist besonders bei Männern auffallend stark.

256. Es ist Aufgabe eines eingehenden Singunterrichts, den Schüler zu befähigen, daß er die Unterschiede der Stimmregister möglichst ausgleiche.

257. Die Stärke und der Wohlklang einer Stimme hängt zum größten Theil von der natürlichen Beschaffenheit der Stimmorgane ab, doch wird die Stimme durch fehlerhaften Gebrauch der Organe verschlechtert und kann auch durch richtigen Gebrauch und sorgfältige Uebung verbessert werden.

258. Die Kraft und Ausdauer der Stimme wird durch eine Körperhaltung beeinträchtigt, bei welcher die Lunge eingeengt ist. Daher ist der Schüler zu gewöhnen, beim Singen die Schulterblätter zurückzuziehn. Darum soll auch nie sitzend, sondern stehend gesungen werden, nicht mit vorgebeugtem, sondern mit aufgerichtetem Haupt.

259. Der Wohlklang der Stimme wird besonders beeinträchtigt durch eine unnatürliche gezwungene Stellung des Kehlkopfs und der Zunge; der Schüler ist darum anzuhalten, den Kehlkopf in seiner natürlichen Lage zu lassen und die Zunge nur so weit und so lange zu heben, als dies zur deutlichen Aussprache der Consonanten erforderlich ist.

260. Auch ist er zum Oeffnen des Mundes anzuhalten, damit der Ton voll und rund hervorströmen kann.

261. Zur Bildung der Stimme gehört auch die Befähigung, nach Willkür den Ton leise und stark erklingen und denselben anschwellen, wieder abnehmen und leise verklingen zu lassen. Besondere Sorgfalt ist auf das Pianosingen zu verwenden und besonders ist das Uebertreiben der Stimme, das Schreien und Kreischen zu verpönen.

262. Ferner gehört zur Bildung der Stimme, daß sich der Sänger die Fähigkeit aneigne, mit Einem Athemzug möglichst lange auszuhalten und doch nie dem Athem ganz aufzubrauchen, da der Ton unsicher wird, wenn der Athem zur Neige geht. Daher ist er zum vollen und doch lautlosen Aufathmen und zum Sparen des Athems zu gewöhnen. Eben so soll er auch befähigt werden, einen Ton ruhig und gleichmäßig auszuhalten, oder zu „tragen“.

263. Endlich soll der Stimme auch Biegsamkeit angeeignet werden, d. h. die Fähigkeit, leicht, sicher und schnell von einer Tonstufe zu einer andern fortzuschreiten, was besonders beim Singen von Figuren nothwendig ist.

b) Bildung des Gehörs.

264. Unter Gehör versteht man hier die Fähigkeit, zwei oder mehrere Töne bezüglich ihre Höhe zu unterscheiden und zwar solche, welche wenigstens eine halbe Tonstufe von einander entfernt sind, sowie auch solche, die nur um einige Schwingungen von einander abstehen.

265. Die erstere Fähigkeit läßt sich wohl bei jedem Grad der Begabung erreichen, die letztere ist aber bei manchen Schülern nur durch viele Uebung, bei manchen vielleicht gar nicht zu erzielen.

266. In der letzten Beziehung zeigt sich die mangelnde Fähigkeit in der Detonation, d. h. der unreinen Anstimmung des vorgesungenen oder des zu singenden Tones, welche selten darin besteht, daß der Ton um einige Schwingungen zu hoch, häufig aber darin, daß derselbe um einige Schwingungen zu tief angestimmt wird.

267. Der Sänger kann sein Gehör bilden durch fortwährende Vergleichung des von ihm selbst hervorgebrachten Tones mit einem andern gleichzeitig erklingenden Ton. Damit aber dem Gehör sich die Intervalle in ihrer Reinheit einprägen, ist es nothwendig, daß der Ton mit dem der Sänger seinen eignen zu vergleichen hat, die vollkommen richtige Tonhöhe habe.

268. Diesen vollkommen richtigen Ton kann der Lehrer dem Schüler geben, indem er denselben singt oder mit der Violine spielt; dies erfordert aber natürlich auf Seite des Lehrers selbst vollkommene Sicherheit des Gehörs; ein Lehrer, der sich auf sein Gehör nicht vollständig verlassen kann, wird sich am besten eines Instruments bedienen, auf welchem er nicht erst die Höhe der Töne mit seinem Gehör zu suchen hat, sondern dem alle Töne der chromatischen Tonleiter in gleichschwebender Temperatur auf mechanische Weise rein entlockt werden können (Orgel, Harmonium).

269. Der Gebrauch eines solchen Instruments bietet noch den Vortheil, daß dem einzelnen von dem Schüler zu singenden Ton eine Harmonie beigegeben werden kann, bei welcher eine Detonation dem Gehör viel auffälliger wird.

270. Die Detonation ist sehr häufig nicht die Folge eines Mangels an Gehör, sondern nur der Bequemlichkeit oder eines überreizten Eifers. Ersteres verursacht, daß die Töne der höheren Region zu tief und die der tiefen Region zu hoch gesungen werden. Letzteres bewirkt, daß zu hoch gesungen wird. Der Lehrer hat darum die trägen Schüler zu ernstlicher Anstrengung anzutreiben und das Uebermaß des Eifers zu dämpfen.

271. Endlich gehört zum musikalischen Gehör die Fähigkeit, die gehörten Tonintervalle zu bestimmen und von einander zu unterscheiden und die zu singenden richtig zu bemessen. Diese Fähigkeit kann nur durch vielfache Uebung erworben werden.

c) Die Bildung der Auffassung und des Gedächtnisses.

272. Wie die Sprachfähigkeit des Schülers am besten durch das Auffassen dessen, was der Lehrer spricht, gefördert wird, und darum in jeder Schule die Schüler geübt werden, das vom Lehrer Gesprochene richtig und genau nachzusprechen, so darf auch beim Gesangunterricht nicht unterlassen werden, daß der Lehrer vorsinge und das Vorgesungene nachsingen lasse.

273. Wie in den andern Zweigen der Kunst, so ist auch hier das Vorbild das ausgiebigste Lehrmittel, und das Nachbilden die nächstliegende Aufgabe des Schülers.

Nur eine ausschließliche und gedankenlose Anwendung dieses Lehrverfahrens hat manche Methodiker zur gänzlichen Verwerfung desselben geführt.

274. Bei der Aneignung von Gesangstücken ist dies Lehrverfahren nicht zu entbehren, bis die Schüler Noten lesen und von Noten zu singen gelernt haben.

275. Für die Uebung im Auffassen muß natürlich von den kürzesten, einfachsten Melodiebestandtheilen ausgegangen und allmählich erst zu längeren Abschnitten fortgeschritten werden.

276. Beim Nachsingen der Schüler müssen selbstverständ-

lich die Fehler derselben sogleich bezeichnet und die Verbesserung derselben gefordert werden.

277. Es ist ein schlimmer Umstand, wenn ein Gesanglehrer nicht vorzusingen vermag. Derselbe muß sich dann mit dem Vorspielen auf einem Instrument und mit dem Vorsingen der besseren Schüler behelfen, und muß desto mehr bedacht sein, mit belehrenden Worten sein Vorbild zn ersetzen.

278. Zum Auffassen, das nichts anders ist als ein Merken für den Augenblick, muß aber noch kommen das Merken und Behalten für immer oder doch für längere Zeit.

279. Die Fähigkeit, einen musikalischen Gedanken zu behalten, oder das musikalische Gedächtniß ist von hohem Werth, da erst durch dasselbe ein Musikbeflissener in den völligen Besitz eines Tonstücks gebracht und in den Stand gesetzt wird, von demselben jederzeit auch ohne tonschriftliche Hilfsmittel Gebrauch zu machen. Darum ist die Uebung des Gedächtnisses auch ein wesentliches Stück des Gesangunterichts.

280. Der Grad, in welchem die Gabe des musikalischen Gedächtnisses von Natur vorhanden ist, hängt mit dem Grad der musikalischen Begabung überhaupt zusammen und kann wie diese bei Jedermann durch Uebung ausgebildet werden.

281. Bei der Uebung des Gedächtnisses kommt es darauf an, daß man mit möglichst kurzen und einfachen Tonstücken beginne, und daß man nach einem vorausbedachten Plan das Geübte immer wiederhole.

282. Vor Allem aber ist zu bedenken, daß das, was dem Gedächtnis eingeprägt werden soll, auch des Merkens werth sein muß. Die vollkommene Aneignung einer Anzahl ausgezeichneter geistlicher und weltlicher Lieder aber kann für die Schüler als eine werthvolle Mitgabe der Schule für das Leben gelten.

d) Bildung der Aussprache.

283. Zu einer guten Aussprache gehört:

a) daß die Vocale rein und

b) die Consonanten richtig und deutlich hervorgebracht,

c) die Worte richtig betont (accentuirt) und
d) articulirt werden.

284. Die Reinheit der Vocale leidet oft durch die Unreinheit des Dialekts, indem das a oft zu tief, dem o ähnlich, das eu und äu wie ai oder ei, das u wie o ꝛc. gesprochen wird.

285. Oft wird sie beeinträchtigt durch die Bequemlichkeit der Sänger, da die hohen und tiefen Vocale schwerer zu singen sind, als das in der Mitte stehende a, und somit das u dem o, das o dem a, und andrerseits das i dem e und das e dem a angenähert wird. So ist auch die Bequemlichkeit schuld, wenn die Umlaute ö und ü wie e und i gesungen werden, da sich der Sänger begnügt, der Zunge zwar die richtige Lage zu geben, die Lippen aber unverändert läßt.

286. Außerdem wird öfters der Reinheit durch die Gewohnheit geschadet, schon beim Singen des Vocals eine darauffolgende Liquida besonders n und r mithören zu lassen. Im ersten Fall bekommt der Vocal den näselnden Ton, im letzteren geht er in einen dem a ähnlichen Laut über (statt „wir" „wiahr")

287. Besondere Aufmerksamkeit erfordert die Aussprache der Diphthonge, indem der erste Vocal den Notenwerth zugetheilt erhalten muß, während der zweite erst ganz am Schluß auf einen Augenblick hörbar werden darf.

288. Bei der Aussprache der Consonanten ist auf Richtigkeit und Deutlichkeit zu achten. Beides wird durch den Dialekt und durch die Bequemlichkeit der Schüler vielfach beeinträchtigt.

289. In ersterer Beziehung ist besonders darauf zu sehen, daß nicht die Stoßlaute d und t, b und p, g und k mit einander verwechselt werden, besonders daß nicht die harten Laute weich gesprochen werden, wie es im fränkischen Dialect üblich ist.

In letzterer Hinsicht ist streng darauf zu halten, daß die Consonanten stark ausgesprochen und nicht ganz oder halb verschwiegen werden, was besonders häufig beim Auslaut vorkommt.

290. Bei Aussprache der Consonanten ist auch darauf zu achten, daß Alle, auch die Semivokale, l, m, n, r, nur einen

einzigen Zeitmoment währen dürfen und daß sie darum beim Auslaut auf den letzten Moment der Dauer einer Note zu versparen sind.

291. Nur bei dem Auslaut geschärfter Silben darf der Consonant einen Moment vor dem Schluß der Notendauer ausgesprochen werden, damit man die geschärfte Silbe von der gedehnten unterscheiden kann („Lamm" von „lahm"). Der Auslaut solcher Silben ist überdies mit besonders starkem Stoß auszusprechen.

292. Ferner gehört zu einer guten Aussprache die richtige Betonung oder Accentuation der Worte, d. h. das Hervorheben der Hauptsilben über die Nebensilben und der Begriffswörter über die Formwörter.

293. Diese Hervorhebung geschieht durch stärkere Anstrengung der Stimme, damit die zu betonende Silbe mit lauterem Ton verbunden werde, als die nicht zu betonende.

294. In der Mensuralmusik liegt in der Regel der Accent auf dem guten Tacttheil. Ausnahme hievon sind die Synkopen. In letzterem Fall ist natürlich auch die auf ein schlechtes Tacttheil fallende betonte Silbe zu betonen. Dies ist auch nöthig, wenn in einem Lied das Versmaß nicht genau beobachtet ist. Der Wortaccent hat dann natürlich den Vorzug vor dem Tactaccent. (Ein solcher Widerstreit des Versmaßes gegen die Tactgliederung findet z. B. statt in dem bekannten Lied Luthers: Vater unser im Himmelreich, in welchem die tonlosen Silben: „ter" und „ser" auf gute Tontheile fallen.)

Der Accent ist schwerer hervorzuheben, wenn den einzelnen Silben eine längere Zeitdauer zugemessen wird. Aber auch in diesem Fall muß der Zuhörer „Gebét" von Gébet" unterscheiden können.

295. Endlich gehört zur guten Aussprache auch die richtige Articulation, d. h. das Zusammenfassen des Zusammengehörenden und das Trennen des nicht Zusammengehörenden.

296. Es müssen vor Allem die einzelnen Worte beim Gesang als solche erscheinen, und dürfen nicht einzelne Bestandtheile eines Wortes zu dem vorangehenden oder nachfolgenden

gezogen werden. Es darf nicht statt „Lob Ehr" gesprochen werden „Lo | behr oder statt: „Aller | Augen" Alle | raugen (rauchen). Es sind darum die Schüler anzuhalten, bei jedem neuen Wort mit der Stimme frisch anzusetzen, ohne jedoch den Text auffallend zu zerhacken.

297. Ebenso sind die Sätze richtig zu gliedern, indem die zusammengehörigen Satzglieder zusammengefaßt und nicht etwa durch Athemholen auseinander gerissen werden, dagegen zwischen den Sätzen und, wenn auch in geringem Grad, zwischen den Hauptbestandtheilen eines einzelnen Satzes ein Absatz gemacht und auf einen solchen Absatz das Athemholen verspart wird.

298. Der Schüler muß darum gewöhnt werden, da Athem zu holen, wo im Text ein Absatz ist, auch wenn er noch lange nicht zu athmen brauchte, und andrerseits so lange mit dem Athmen zu warten, bis ein solcher Absatz kommt, auch wenn ein solcher lange ausbleiben sollte. Um letzteres zu können, muß er gewöhnt werden, den Athem zu sparen. (Siehe §. 262.)

c) Bildung des verständnis- und gefühlvollen Vortrags.

299. Was der Tondichter durch seine Composition ausdrücken will, gibt er zwar durch die Tonzeichen zu erkennen, in denen Melodie und Harmonie fixirt ist. Doch ist hiemit nur gleichsam der Umriß gegeben, der erst durch die Art des Vortrags Licht und Schatten erhalten muß.

300. Hiebei kommt es hauptsächlich auf die Bewegung der Stimmen und deren Beschleunigung oder Verlangsamung, sodann auf die Tonstärke der Stimmen und deren Wechsel zwischen Piano und Forte an.

301. Der Componist gibt zwar meistens über die Art des Vortrags durch verschiedene Worte und Zeichen allgemeine Andeutungen (Vortragszeichen), doch kann nur derjenige, welcher in den Geist des Tonstücks eingeht, das durch diese Zeichen Angedeutete richtig ausführen.

302. Da aber die Ausführung einer guten Gesangcomposition das in den Texteswörten Gesagte eindringlicher dar-

stellen soll, als es durch das Sprechen geschehen kann, so muß der Sänger in den Sinn der Texteswortе einzugehen und das, was der Text ausspricht, zu empfinden im Stande sein.

303. Darum hat der Lehrer den Schüler auf den Text und den Sinn desselben aufmerksam zu machen und hat durch Wort und Geberde in demselben die von dem Text geforderte Stimmung hervorzurufen.

304. Desgleichen hat er den Schüler daran zu gewöhnen, daß er sich vom Lehrer oder Dirigenten durch Haltung und Geberde zu leiserem, sanfterem oder stärkerem, lauterem Singen, zu Anschwellung oder Abminderung des Tones, zu Beschleunigung oder Zurückhaltung des Tempo's leiten lasse.

305. Keinenfalls dulde der Lehrer bei dem Schüler gleichgültiges, schläfriges Wesen und wenn er selbst immer mit voller Seele bei Gesangunterricht ist, so wird es ihm auch möglich sein, die Schüler in gespannter Aufmerksamkeit und Thätigkeit zu erhalten.

f) Verständnis der Tonschrift und die Uebung im Absingen derselben.

(Treffen, Tactiren, Pausiren.)

306. Die Erfahrung lehrt, daß die Geistesbildung auch ohne Gebrauch der Buchstabenschrift entwickelt werden kann, uud an jedem Kind nehmen wir wahr, daß seine geistige Kräfte und sein Sprachvermögen sich durch den mündlichen Verkehr vielseitig entfaltet, ehe es die Buchstaben kennt und das Geschriebene oder Gedruckte zu lesen vermag.

307. So ist auch an dem Beispiele blinder Musiker erwiesen, daß eine bedeutende musikalische Befähigung auch ohne Gebrauch von Tonzeichen oder Musiknoten erzielt werden kann.

308. Andererseits ist es klar, daß ohne Anwendung der Schriftzeichen die Ausbildung der geistigen Fähigkeiten langsamer vor sich gehen muß, daß die Aneignung der Schrift ein unschätzbares Hilfsmittel des Unterrichts ist und daß erst die Kenntnis derselben den Menschen befähigt, sich selbständig fortzubilden.

309. So kann nun zwar die musikalische Bildung und der Gesangunterricht eine Zeit lang ohne Benützung von Noten betrieben werden, wie die allgemeine Bildung und der Sprachunterricht auf der grundlegenden Stufe ohne Anwendung von Schriftzeichen, aber bei einem weitergehenden Unterricht wäre es thöricht, dieses Hilfsmittel unbenützt zu lassen.

310. Man hat die Tonzeichen, wie sie nun allgemein üblich sind, für die Volksschule für zu complizirt gehalten und hat deshalb an ihre Stelle die Ziffern oder auch die Buchstabenschrift zum Gebrauch vorgeschlagen.

311. Diese beiden Ersatzmittel stehen aber den Musiknoten in mehrfacher Beziehung nach; denn weder an den Ziffern noch an den Buchstaben ist die Zeitdauer der Töne und die Tonregion bezeichnet und beides muß noch durch besondere Zeichen ausgedrückt werden; auch veranschaulichen sie nicht wie die Noten das Auf- und Abwärtsschreiten der Melodie, und diejenigen, welche in der Musik in irgend einer Weise sich weiter bilden wollen, können doch die Noten nicht entbehren. Auch ist die Notenkenntnis, soweit sie für die Volksschule nothwendig ist, keine Sache, die so gar viel Zeit und Mühe beansprucht.

312. Für die Volksschule genügt die Kenntnis eines einzigen Schlüssels (des G- oder Violinschlüssels), der Tonleiter in den bekanntesten Tonarten, der gewöhnlichsten Noten- und Pausenformen von einer Ganzen bis zum Sechzehntel und einiger weniger anderer Zeichen (der Mensuralzeichen, der chromatischen und einiger dynamischer).

313. Wenn auch in der Volksschule bei dem geringen Aufwand von Unterrichtsstunden, der dem Gesang gewidmet werden kann, und bei dem geringen Maß von musikalischer Begabung mancher Kinder, nur bei einem Theil der Schüler ein volles Verständnis der Notenschrift erzielt werden kann, so dient die Bekanntschaft mit derselben doch zur Erleichterung bei der Einübung und der Einprägung von werthvollen geistlichen und weltlichen Gesängen.

314. Nur wenn man schon in der Volksschule das Singen nach Noten betreibt, wird, abgesehen davon, daß der Ge-

meindegesang größere Sicherheit erlangt, ein genügender Grundstock zur Bildung von Sängerchören für den Kunstgesang gelegt, dessen Ausführung jetzt leider meist nur auf größere Städte beschränkt ist.

315. Nothwendige Lehrmittel für den Gesangunterricht in Volksschulen sind

1. eine schwarze hölzerne Wandtafel mit Notenlinien oder statt derselben gedruckte Notentafeln,
2. für die Hand der Schüler ein geistliches Gesangbuch mit Noten, sowie ein Liederbüchlein mit weltlichen Liedern edlen Inhalts.

316. Außerdem muß der Lehrer, wenn er nicht im Stande ist, die nöthigen Singübungen selbst aufzuschreiben, eine Gesangschule besitzen, welcher er diese Uebungen entnehmen kann, um sie seinen Schülern an die Wandtafel zu schreiben, oder er muß den Schülern hinreichenden Uebungsstoff auf gedruckten Wandtafeln bieten können.

317. Jedenfalls ist in der Volksschule auf den einstimmigen Gesang das Hauptgewicht zu legen und es darf über dem mehrstimmigen Gesang nicht versäumt werden, jedem Schüler eine Anzahl geistlicher und weltlicher Lieder nach Melodie und Text möglichst vollkommen anzueignen und einzuprägen.

318. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß durch das Einüben mehrstimmiger Lieder der Singeifer geweckt wird, wie sich ja auch der Trieb nach Mehrstimmigkeit bei dem gegenwärtigen Volksgesang allgemein kund gibt.

319. Bei Verfolgung der oben bezeichneten Ziele des Gesangunterrichts könnte etwa folgender Lehrgang eingehalten werden:

I. Stufe. Rein praktischer Kursus.

a) Vorsprechen des Textes eines Liedes. Einführung in den Sinn desselben.

b) Zeilenweises Vorsprechen der ersten Strophe und Nachsprechenlassen von der Gesammtheit der Schüler und von einzelnen; dabei Corrigiren der Aussprache.

320. c) Zeilenweises Vorsingen der ersten Strophe und

Nachsingenlassen mit mäßiger Stimme von der Gesammtzahl und von Einzelnen.

Dabei Corrigiren der Aussprache, der Articulation und der Intonation. Belehrung über die Haltung des Körpers und über die Stellung der Stimmwerkzeuge.

321. d) Consequente Wiederholung der auf diese Weise eingeübten geistlichen und weltlichen Lieder, um sie nach Text und Melodie dem Gedächtniß einzuprägen.

Bemerkung: Selbstverständlich sind für diese Stufe die leichtesten Lieder zu wählen, deren Text für diese Stufe passend sind, die in ihrer Melodie keine schwierigen Stimmschritte haben und sich in einem leicht faßlichen Rhythmus bewegen, auch nicht in andere Tonarten ausweichen, und deren Melodieen der Durtonart angehören.

322. Die Schüler sind schon auf dieser Stufe daran zu gewöhnen, allein zu singen, ohne daß der Lehrer die Melodie mitsingt und sodann auch die eingeübten Lieder zu singen, ohne sich hiebei von der begleitenden Stimme des Lehrers irre machen zu lassen.

323. II^{te} Stufe. Theoretisch-practischer Unterrichtscursus A.:

a. Fortsetzung der auf der I^{ten} Stufe vorgenommenen Uebungen und zwar an schwierigeren Liedern.

324. b) Außerdem besondere Uebungen im reinen längeren Aushalten eines Tones und im Athemsparen, damit verbunden Uebung im Anschwellen und Abnehmenlassen des Tones. Sodann Uebung im Aushalten eines zwei- oder dreistimmigen Accordes mit Anschwellen und Abnehmenlassen des Tones, (des harten und weichen Dreiklangs und der davon abgeleiteten Accorde).

325. c) Allmähliche Vorführung der C Durtonleiter (zuerst bis zur Terz, dann zur Quart und zur Quint, dann des zweiten Tetrachords von der Quinte bis zur Octave) zuerst nur in einer Notengattung (in Viertelnoten). Dabei Uebung im Singen dieser Tonleiter mit den Notennamen und mit solchen Worten, bei welchen die Aussprache besondere Aufmerksamkeit fordert. (Solmisation.)

326. d) Sodann Belehrung über den Tact, die gewöhnlichsten Tactarten (₵ u. ¾) und gemeinsame Uebung im Tactiren (mit der Hand) und im lauten Zählen der Tactglieder, mit Hervorhebung der guten Tacttheile. Dann Vorführen der gewöhnlichsten Noten- und Pausenformen (Halbe, Viertel und Achtel.)

Dann Uebung im Singen der C dur Tonleiter nach Noten in verschiedener, leichter Rhythmisirung, mit den Notennamen und mit Textworten, zuerst von der Tonika, dann von den verschiedenen Tonstufen aus, wobei der Lehrer anfänglich die fehlenden Tonstufen voraussingt.

327. e) Treffübungen innerhalb derselben Tonleiter, und zwar Intervalle bis zur Sexte auf- und abwärts, von der ersten Tonstufe, dann auch von den anderen Tonstufen aus; besonders auch Uebung im Singen gebrochener Accorde innerhalb dieser Tonleiter (c e g, c f a, d g h, e g h 2c.) auf- und abwärts.

Zur Ergänzung der Treffübungen auch Gehörübungen; erkennen lassen der vorgesungenen oder vorgespielten Intervalle.

328. Die unter a und b bezeichneten Uebungen sind bei den Schülern dieser Unterrichtsstufe in jeder Singstunde vorzunehmen, die unter c bis e aufgeführten aber erst nach und nach, eine nach der andern.

329. III^te^ Stufe. Theoretisch-praktischer Unterrichtscursus B.

a) Fortgesetzte Uebung im Auffassen geistlicher und weltlicher Lieder (schwererer und längerer) mit Benützung der Noten. Memoriren derselben sowie der früher geübten. Einübung einiger 2- und 3stimmiger Lieder. (Sopran, Alt, allein, oder noch als 3^te^ Stimme der Baß, vom Lehrer gesungen.)

Immerwährende Fortsetzung der im §. 323 bezeichneten Uebungen.

330. b) Außerdem Vorführung anderer Dur-Tonarten und dann auch Molltonarten (mit Beschränkung auf die gewöhnlichsten), Belehrung über die chromatischen Zeichen. Uebung im Singen

der Tonleiter dieser Tonarten, auf- und abwärts von verschiedenen Tonstufen beginnend, mit Notennamen und mit Text. Uebung im Singen schwieriger rythmisirter Tonleitern mit Tactiren und Zählen. (Eine Hälfte tactirt und zählt, die andere Hälfte singt; sodann umgekehrt.) Belehrung über die noch rückständigen Noten- und Pausen-Formen (wenigstens über die Ganzen und die Sechzehntel) und über die übrigen Tactarten.

331. c) Singen von Tonleiterübungen auf eine Silbe, langsam und allmählich in schnellerem Tempo.

Uebung im Treffen schwieriger Intervalle, besonders der abwärtsgehenden, und der durch zufällige Erhöhung oder Erniedrigung entstandenen und Uebung im Erkennen dieser Intervalle. Versuche im Absingen einfacher Lieder nach Noten (vom Blatt singen).

332. Die im §. 328 bezeichneten Uebungen sind auf dieser Unterrichtsstufe auch wie auf der II^ten in jeder Lehrstunde vorzunehmen, die übrigen aber, die in 329 und 330 aufgeführt sind, sollen nacheinander auftreten, doch sind nach Bedürfnis frühere Uebungen zu wiederholen.

333. Auch auf dieser Lehrstufe muß natürlich alles Fehlerhafte, was in Beziehung auf Körperhaltung, Tonbildung, Intonation, Aussprache ꝛc. sich einschleichen will, vom Lehrer sorgfältig beachtet und auf Verbesserung desselben gedrungen werden.

334. Ohne Zweifel wird ein musikalisch gebildeter Lehrer die oben genannten Ziele bei den besser befähigten Schülern während der Werktagsschulzeit erreichen und den aufgestellten Lehrplan nach seinen 3 Stufen in den 3 Klassen der Werktagsschule so ziemlich einhalten können, wenn er wöchentlich 2 Stunden oder 4 halbe Stunden auf den Gesangunterricht verwendet und die Einprägung der geistlichen Lieder durch Anwendung derselben bei der Schulandacht wenigstens zum größten Theil bewirkt.

335. Schüler, welche nach dem obigen Lehrgang im Singen unterwiesen werden, sind bei einiger musikalischer Begabung

während der drei letzten Schuljahre jedenfalls im Stande, bei leichteren Chorgesängen befriedigend mitzuwirken und können bei fortgesetzter Uebung und Gewöhnung an Selbständigkeit im Tactiren und Pausiren leicht zu brauchbaren Chorsängern gebildet werden.

336. Aber nicht bloß für diesen Zweck ist ein geregelter Gesangunterricht in den Volksschulen nothwendig, sondern ohne solchen wird auch der Volksgesang sowohl der weltliche als der geistliche auf einer niederen Stufe stehen bleiben und mehr ein Geschrei als ein Gesang sein (man denke an das Singen in manchen Gesangvereinen und in manchen Kirchen). Die Volksbildung müßte auch ein wichtiges Mittel zur Veredlung des Gemüths und zur Sänftigung der Sitte entbehren.

337. Es ist darum zu beklagen, daß der Gesangunterricht in der Volksschule (in den evang. Schulen Bayerns wenigstens) sich meist nur auf das mechanische Aneignen der gewöhnlichsten Kirchenlieder und etwa einiger weltlicher Lieder beschränkt, und daß dabei in den wenigsten Fällen auf Stimmbildung, Aussprache, Vortrag 2c. geachtet wird, daß in vielen unsrer Schulen auch in den Städten die Musiknoten gar nicht gelehrt und die vorzüglichen für diesen Unterricht vorhandenen Lehrmittel (Gesangbuch und Liederbüchlein mit Noten) noch gar nicht gebraucht werden.

Die Direction des Chors.

338. Ein Chordirigent hat bei Auswahl der Sänger und ihrer Vertheilung auf die einzelnen Stimmen darauf zu achten, daß zwischen den Stimmen bezüglich ihrer Tonstärke kein Misverhältnis bestehe.

339. Die Stimmen sollen einander bezüglich ihrer Stärke ziemlich gleich sein, nur dürfen die äußeren Stimmen etwas stärker sein als die Mittelstimmen.

340. Bei dieser Vertheilung hat man natürlich nicht nur die Zahl der einer Stimme zugetheilten Sänger zu berücksichtigen, sondern auch die Tonstärke, über welche die einzelnen Sänger zu verfügen haben.

341. Um den Stoff für den Chorgesang wählen und beischaffen zu können, muß der Chordirigent im Stande sein, Compositionen, die für den Chor bestimmt sind, durch das Lesen der Partitur (der Zusammenstellung der Stimmen) kennen zu lernen.

342. Das stille Lesen von Partituren wird vorbereitet durch die Uebung im Spielen derselben. Bei manchen Partituren sind die Stimmen in verschiedenen Schlüsseln geschrieben. Darum erfordert das Spielen und Lesen derselben die genaue Bekanntschaft mit diesen Schlüsseln.

343. Beim Spielen und Lesen der Partitur muß sich der Dirigent eine klare Vorstellung verschaffen, wie nach der Absicht des Tonsetzers das Musikstück ausgeführt werden muß.

344. Wenn ein Dirigent an die Einübung eines Chorgesangs geht, muß er, wie er sich selbst von dem Charakter der Composition eine klare Vorstellung gemacht hat, auch die Sänger in den Geist derselben einzuführen und sie durch Wort und Geberde in die Stimmung zu versetzen suchen, in welcher das Tonstück ausgeführt werden und in welche es die Zuhörer bringen soll.

Vor Allem muß er den Text vorlesen und den Sinn desselben den Sängern durch Erklärung nahe zu bringen suchen.

345. Da die verschiedenen Stimmen nicht sogleich miteinander geübt werden können und die Sänger einer Stimme ermüden würden, wenn sie längere Zeit nur der Einübung der andern Stimmen unthätig zuhören müßten, so hat der Dirigent das Tonstück zum Zweck der Einübung in kürzere Abschnitte einzutheilen, und soll zuerst einen solchen Abschnitt mit den verschiedenen Stimmen einüben und zusammensingen lassen, ehe er zum 2ten Abschnitt übergeht.

Auch kann er, falls es nöthig scheinen sollte, die ungeübten Sänger in besonderen Uebungsstunden vornehmen, ehe er sie mit den geübteren vereinigt.

346. Um auf die einfachste und sicherste Weise den Sängern beim wiederholten Einüben einzelner Abschnitte die Stelle bezeichnen zu können, wo angefangen werden soll, müssen in

den Stimmheften die Tacte numerirt sein, (wenigstens bei längeren Tonstücken).

347. Bei der Aufstellung des Sängerchores ist darauf zu achten, daß jeder Sänger den Dirigenten bequem sehen und nicht nur die derselben Stimme zugetheilten, sondern auch die Sänger der andern Stimmen, während er selbst singt, hören kann.

348. Darum ist die Form des Halbkreises, welcher nach der Seite der Zuhörer hin geöffnet und in dessen Centrum der Platz des Dirigenten ist, für die Aufstellung des Chors am passendsten.

349. Bei einer größeren Zahl von Sängern ist es nöthig, daß der Fußboden gegen die Peripherie des Halbkreises zu emporsteige und daß auch der Standort des Dirigenten erhöht ist.

350. Wird die Zahl der Mitwirkenden eine größere, so soll zwar der Halbkreis erweitert werden, doch muß einer zu großen Erweiterung durch Verdopplung (Verdreifachung 2c.) der Reihe vorgebeugt werden.

Zwischen den Dirigenten und den Sängern muß aber jedenfalls ein mäßiger, leerer Zwischenraum bleiben.

351. Das Wesen und der Zweck des kirchlichen Chorgesangs verbietet jegliche Art von Schaustellung der Person des Dirigenten und der Sänger. Je besser der Gesang vernommen und je weniger der Sängerchor und sein Dirigent gesehen wird, je mehr sich diese beide in den Gesang vertiefen und mit voller Seele denselben ausführen und je weniger sie die Aufmerksamkeit auf ihre Person lenken, desto besser ist es.

352. Der Dirigent hat mit der Hand (mit oder ohne Tactstock) zu tactiren oder den Tact zu schlagen. Dadurch vermag er

1. den Sängern am Anfange das Tempo zu bezeichnen, in welchen das Tonstück zu singen ist und ihnen auch die während desselben etwa nöthige Beschleunigung oder Verzögerung des Tempo's anzudeuten,
2. vermag er ebendadurch auch die verschiedenen Stimmen beisammen zu halten, da sonst durch das Eilen eines

Sängers und das Zurückbleiben eines andern Verwirrung entstehen würde,

3. kann er durch die Art seiner Handbewegung, verbunden mit seiner ganzen persönlichen Haltung, die Vortragsweise, wie er sie bei der Einübung auch mit Worten bezeichnet hat, in Erinnerung bringen.

353. Freilich müssen die Sänger, wenn das Tactiren von Nutzen sein soll, daran gewöhnt werden, den Blick über das Stimmheft hinüber auf den Dirigenten zu richten, und um über solches Aufblicken nicht die Stelle des Stimmhefts zu verlieren, auf welche sie mit dem Auge wieder zurückkehren müssen, mit dem Zeigefinger den Fortgang des Gesangs auf dem Notenblatt zu verfolgen. Am meisten wird natürlich der Sänger dem Tactiren folgen und den damit gegebenen Weisungen des Dirigenten nachkommen können, wenn er das Tonstück und seine Stimme möglichst sicher sich zu eigen gemacht und eingeprägt hat, so daß er nur zuweilen auf das Notenblatt einen Blick zu werfen braucht.

354. Je mehr Sorgfalt ein Dirigent auf die Einübung wendet, und je vollkommener dann auch die Ausführung von statten geht, desto mehr wird bei ihm selbst und bei den Sängern der Eifer für die Sache wachsen, desto mehr wird auch das Interesse der Hörer sich dem Chorgesang zuwenden und desto eher werden sich auch für den Zweck desselben pecuniäre Hilfsquellen eröffnen. Ein Dirigent aber, der selbst schlaff und lässig ist und sich mit jeder Leistung seines Chors begnügt, wird auch mit größen Hilfsmitteln nichts ausrichten.

Capitel V.

Das Orgelspiel.

355. Die Orgel ist das einzige Musikinstrument, welches ausschließlich zu kirchlichem Gebrauche dient, während alle übrigen entweder zugleich auch für die weltliche oder profane Musik angewendet werden, oder derselben ausschließlich dienen.

356. Dies rührt von der eigenthümlichen Beschaffenheit des Orgeltones her, da derselbe keiner allmählichen Anschwellung und Abnahme fähig ist, wie der Ton der Blas- und Streichinstrumente, aber auch nicht bloß im Augenblick des Erklingens seine volle Stärke hat und sogleich verklingt, wie dies bei allen Saiteninstrumenten der Fall ist, die nicht durch Streichen zum Erklingen gebracht werden, sondern in völlig gleichmäßiger Stärke forttönt, so lange der Orgelspieler denselben tönen lassen will.

357. Dies gibt dem Orgelton jenen Charakter der majestätischen Ruhe und Erhabenheit, der so trefflich mit dem Gottesdienst der christlichen Kirche übereinstimmt, welche, über alle irdische Leidenschaft in Freude und Schmerz erhaben, den Menschenkindern den Vorschmack der ewigen Ruhe bieten soll.

358. Aus der eigenthümlichen Beschaffenheit des Orgeltons und aus der ausschließlichen Bestimmung der Orgel zu kirchlichen Gebrauch mußte sich für das Orgelspiel und für die Orgelcomposition eine besondere Weise herausbilden (der Orgelstil).

359. Das Orgelspiel und der Orgelstil stößt darum alles Unruhige, Leidenschaftliche und Gewaltsame in Melodie, Harmonie und Rhythmus zurück, und das Orgelspiel ist in der Regel ein gebundenes. Das plötzliche gleichzeitige Aufhören aller Stimmen kann nur als Ausnahme von der Regel gelten.

360. Das Orgelspiel hat aber erst nach und nach, bei allmählicher Vervollkommnung des Orgelinstruments und seiner Construction seine eigenthümliche künstlerische Gestalt und Be-

deutung gewinnen können, und gelangte erst nach und nach zu allgemeiner Verwendung beim Gottesdienst.

361. Vor dem 14ten Jahrhundert wird von einzelnen Orgeln als wie von einer besonderen Merkwürdigkeit mancher berühmten Kirche berichtet, woraus geschlossen werden kann, daß es damals noch wenige Orgeln gab. Auch muß die Construction derselben höchst unvollkommen gewesen sein (schwerfällige Mechanik, ohne Pedal, das Manual ohne chromatische Töne, keine Registerzüge, kein gleichmäßiger Windstrom).

362. Erst im Lauf des 14ten und 15ten Jahrhundert wurden die Orgeln so weit vervollkomnet, daß Accorde auf denselben hervorgebracht werden konnten, im Lauf des 15ten Jahrhundert wurde (wahrscheinlich zuerst in Nürnberg um 1444 durch den Orgelbauer Heinrich Traxdorf) an der Orgel das Pedal angebracht, auch wurden allmählich die chromatischen Töne (die Obertasten) beigefügt, was dann ums Jahr 1540 nach vorhandenen Abbildungen bereits in vollständiger Weise üblich gewesen zu sein scheint.

363. Aus dem 14ten und 15ten Jahrhundert sind fast nur die Namen einiger Organisten übrig geblieben, welche sich durch ihre Fertigkeit im Orgelspiel unter ihren Zeitgenossen Ruhm erwarben; von der Beschaffenheit des Orgelspiels und der Orgelcompositionen aber läßt sich wegen Mangels an schriftlichen Aufzeichnungen keine klare Vorstellung gewinnen.

364. Die berühmten Organisten des 14ten und 15ten Jahrhundert sind:

a) Franzesco Landino geb. 1325, in Florenz, gest. 1390, mit dem Beinamen il Cieco, der Blinde.

b) Antonio Squarcialupi gest. 1475 (noch Andren 1430) ebenfalls in Florenz, mit dem Beinamen Antonio degli organi (Orgelanton,)

c) Bernhard der Deutsche, der um 1470 in Venedig lebte und dort den Gebrauch des Pedals eingeführt haben soll,

d) der blinde Konrad Paumann oder Paulmann in Nürnberg an der Sebalduskirche, gest. in München 1473, von welchem einige Orgelstücke sich handschriftlich erhalten haben.

e. Paul Hofhaimer geb. 1458, (oder 1449), † 1537 in Salzburg.

365. Aus dem 16ten Jahrhundert sind uns schon mehrere gedruckte Orgelstücke überliefert, welche in Tabulatur geschrieben waren und meist den Namen, Tabulatur oder Orgeltabulatur tragen. Dergleichen sind:

1. Tabulatur von Schlicke, Mainz, Schöffer 1512,
2. Orgel- und Instrumenttabulatur von Ammerbach, Leipzig 1571,
3. Tabulatur auf Orgel und Instrument von Bernhart Schmid, Straßburg 1577,
4. Orgeltabulaturbuch von Jakob Paix in Lauingen 1583.

366. Aus diesen Compositionen ist ersichtlich, daß man für die Orgel Tonsätze benützte, welche für den mehrstimmigen Gesang (geistlichen und weltlichen,) componirt waren, nur daß man den einzelnen Stimmen eine stärkere Figuration gab, wie sie nur für die Orgel paßte, was man „coloriren" nannte.

367. Während des 17ten Jahrhunderts aber bildete sich allmählich für die Orgel ein besonderer Orgelstil heraus. Daran hatten vor Andern Antheil:

1. Claudio Merulo geb. 1532 in Venedig, später in Parma gest. 1606, welcher für die Orgel eine besondere Art Musikstücke componirte, Toccaten genannt;
2. Girolamo Frescobaldi geb. 1591 (oder 1587) in Ferrara, von 1615 (oder von 1627) Organist in Rom, gest. c. 1654, Vater des Orgelstils genannt, der den fugirten, canonischen oder imitirenden Orgelstil weiter gebildet und geregelt hat; seine Vorträge auf der Orgel wurden von Tausenden gesucht;
3. Samuel Scheidt geb. 1587 in Halle, daselbst gest. 1654, der in seiner „tabulatura nova" Hamburg 1624, und in seinem „Tabulaturbuch", Görlitz (1650), schon ganz orgelmäßige Tonsätze gibt und auch schon die Mischung einzelner Register und die Abwechslung zwischen zwei Manualen zur Hervorbringung besonderer Effecte benützt.

368. Außer den Genannten sind als Organisten jener Zeit hervorzuheben:

1) Joh. Peter Sweling geb. 1540 in Deventer, Organist in Amsterdam gest. 1622, weitberühmt als Orgelspieler und gesucht als Lehrer des Orgelspiels. Zu seinen vielen Schülern gehörten die Hamburger Organisten Jak. Prätorius u. Heinr. Scheidemann, sowie der obengenannte Scheidt.

369. 2) Die Schüler Frescobaldi's

a. Joh. Jak. Frohberger geb. 1627 in Halle, gebildet in Wien und bei Frescobaldi, dann nach einem abentheuerlichen Leben in Mainz gest. 1695, dem besonders auch die Kunst des Registrirens nachgerühmt wird, und

b. Joh. Kasp. Kerl, geb. 1628 in Ingolstadt, als Organist in München und in Wien angestellt, gest. 1693 in Wien.

370. 3) Joh. Ad. Reinken geb. 1623 in Deventer 60 Jahre lang Organist in Hamburg gest. 1722 als fast hundertjährig, den auch Seb. Bach zu hören begehrte,

4) Dietrich Buxtehude, geb. c. 1635, von 1669 an in Lübeck, gest. 1707.

5) Georg Muffat, Organist in Straßburg, Wien, Salzburg und zuletzt in Passau, gest. 1704 und besonders

6) Joh. Pachelbel, geb. 1653 in Nürnberg, 1672—1675 bei Kerl in Wien, dann an verschiedenen Orten, zuletzt in seiner Geburtsstadt angestellt, gest. 1706.

371. Durch diese ebengenannten Orgelspieler und Componisten bildeten sich während des 17. Jahrh. verschiedene Formen des Orgelspiels, bei denen die Nachahmung oder die Figuration vorwiegend zur Geltung kam. Innerhalb der protest. Kirche waren es besonders die Choralmelodien, welche zu fugirten Sätzen verschiedener Art oder zu Figurationen benützt und contrapunctisch verarbeitet wurden.

372. Die Orgelfuge und die Choralfiguration wurde aber auf den höchsten Gipfel der Vollendung gebracht durch Joh. Seb. **Bach**, der unbestritten als Orgelspieler, sowie auch als Orgelcom-

ponist den ersten Platz einnimmt, und durch seine contrapunctische Kunst, durch die unerschöpfliche Fülle origineller musikalischer Gedanken und insbesondere durch den tiefen Ernst seines musikalischen Schaffens über alle seine Zeitgenossen hervorragt. (Vergl. §. 179—181).

373. Seit dieser Zeit hat das kirchliche Orgelspiel keine neuen Bahnen mehr eingeschlagen.

Bach's Schüler Joh. Ludw. Krebs, geb. 1713 in Zwickau, Organist in Altenburg gest. 1780 und Joh. Christian Kittel, geb. 1732 in Erfurt, gest. daselbst 1809 und andere gingen in Bach's Fußtapfen.

374. Gegen Ende des 18ten und am Anfang des 19ten Jahrh. machte sich beim Orgelspiel der Einfluß der eben zur höchsten Entfaltung kommenden weltlichen Musik zum Nachtheil desselben geltend und dasselbe wurde hin und wieder rein klavier- oder orchestermäßig.

375. Dies weltliche Element dringt auch in den meist sehr ansprechenden Orgelcompositionen von Chr. Heinr. Rinck, einem Schüler Kittels, (geb. 1770 in Elgersburg, Hoforganist in Darmstadt gest. 1846) öfters durch; ernster gehalten sind die Compositionen von Mich. Gotth. Fischer, auch einem Schüler Kittels (geb. 1773 in Erfurt, gest. daselbst 1829).

Außer diesen möchte noch Adolf Friedr. Hesse (geb. 1809 in Breslau, gest. daselbst 1863) zu nennen sein.

376. Gegenwärtig ist man bestrebt, die Orgelwerke früherer Componisten wieder ans Licht zu ziehen und zu verbreiten, während eine große Zahl von Organisten in ihren Compositionen mehr oder weniger selbstständig früheren Vorbildern nachzueifern trachtet. Unter diesen dürften

a. Aug. Gottfr. Ritter in Magdeburg geb. 1811,
b. Wilh. Volkmar in Homburg geb. 1812,
c. Moritz Brosig in Breslau geb. 1815,
d. Georg Herzog in Erlangen geb. 1822.

durch ihr Orgelspiel und ihre Orgelcompositionen am weitesten bekannt sein.

Anmerkung: Das concertmäßige Orgelspiel hat neuerdings hauptsäch-

lich nach Vorgang Mendelsohn-Bartholdy's durch Anwendung der Sonatenform an Mannigfaltigkeit gewonnen.

377. Das Orgelspiel tritt beim evang. Gottesdienst entweder im Zusammenhang mit dem Gesang auf und ist dann entweder

a) einleitend oder

b) begleitend und in diesem Falle oft auch leitend oder

c) überleitend oder

d) beschließend.

Außerdem kommt dasselbe auch e) selbstständig, außer Zusammenhang mit dem Gesang, vor.

a) Das einleitende Orgelspiel.

378. Dieses hat entweder nur den Zweck:

a) Den Singenden den Ton zu bezeichnen, mit welchem der Gesang anzustimmen ist und die Tonart, in welcher sich dieser bewegt, oder

b) zugleich auch in den Sängern die Stimmung zu erwecken, in welcher der Gesang gesungen werden soll;

oft muß aber auch die Orgeleinleitung zugleich

c) dem Zweck dienen, dem Singenden Zeit zu verschaffen, um sich für das Anstimmen des Gesangs bereit zu machen (Aufsuchen des Liedes oder Gesangs im Buch 2c.)

379. Für den erstgenannten Zweck könnte es genügend scheinen, wenn der Organist einen einzigen Accord, den Dreiklang der Tonica, angäbe, und an manchen Orten ist dies vor dem Gesang des Liturgen wenigstens üblich. Dies sieht aber gar zu sehr wie eine schulmäßige Nachhilfe aus, besonders wenn zuletzt noch der Ton des Accords mit dem der Liturg beginnen soll, allein noch ausgehalten wird; der Geistliche erscheint hiebei als ein ungeschickter Singschüler, dem man seinen Ton gleichsam in den Mund hineinstreichen muß.

Auch ist ein einziger Accord nicht ausreichend eine Tonart zu bestimmen, da jeder Accord mehrdeutig ist.

380. Darum scheint es nöthig zu sein, daß die Orgeleinleitung auf einen Gesang mindestens aus einer vollkommenen

Cadenz bestehe, durch welche die Tonart hinlänglich bestimmt wird.

381. Dient eine solche Cadenz zur Einleitung zu einem nicht begleiteten mehrstimmigen Gesang, so ist es des sicheren Einsatzes wegen zu rathen, dem Schlußaccord derselben die Lage zu geben, mit welcher der Gesang beginnt, oder falls sie den einstimmigen Gesang (des Liturgen) einleitet, mit der Accordlage zu schließen, die den Anfangston des Gesangs in der Oberstimme hat.

382. Hiebei muß sich aber diese Accordlage in der Cadenz natürlich ergeben und darf aus dem §. 378 angegebenen Grund nicht erst der Cadenz am Schluß angefügt werden. Siehe Beispiel Nr. 10.

383. Hat der einzuleitende Gesang Mensur, so ist es geboten, der Cadenz dieselbe Tactart zu geben, welche der Gesang hat und sie in dem Tempo zu spielen, den dieser einzuhalten hat.

384. Ein einleitendes Orgelstück, das dem 2ten der §. 377 angegebenen Zwecke dient, heißt Vorspiel oder Präludium.

385. Bezüglich der Ausdehnung desselben darf der Grundsatz gelten, daß es kürzer sein soll als der einzuleitende Gesang. Doch wird der dritte der oben angegebenen Zwecke der Einleitung die Nothwendigkeit längerer Präludien erkennen lassen.

386. Längere Präludien sind z. B. vor dem Anfangslied nöthig, wenn die Gemeinde noch nicht vollzählig anwesend ist und vor dem ersten Abendmahlslied, wenn sich die Abendmahlsgäste von ihren sonstigen Plätzen aus vor dem Altar versammeln.

387. Eine Einleitung bedarf jeder Gesang, welcher eintritt, ohne daß ein andrer Gesang vorausgeht.

388. Vor unbegleiteten Chorgesängen und vor den meist kurzen, liturgischen Gesängen genügt wohl eine Cadenz als Einleitung. Für begleitete Chorgesänge ist in der Regel schon von dem Componisten eine Einleitung vorgesehen. Die Gemeindelieder dagegen erfordern das Aufsuchen eines Präludiums.

389. Die Präludien, die dem Gemeindelied zur Einlei-

tung dienen, können verschiedener Art sein, entweder allgemeine Vorspiele, oder Choralvorspiele, d. h. solche, in welche die nachfolgende Melodie ganz oder theilweise verwebt ist.

390. Solche Verwebung kann geschehen

a) durch Figuration, indem die ganze Melodie oder ein Theil derselben als Cantus firmus auftritt,

b) oder durch fugenmäßige Durchführung eines Theils dieser Melodie (gewöhnlich der ersten Zeile),

c) oder indem die Melodie oder ein Theil derselben colorirt in dem Präludium vorkommt, oder

d) indem dieses nur in melodischer oder harmonischer Hinsicht Anklänge an die folgende Melodie enthält. (Beispiele verschiedener Art siehe in dem „Vollständigen Präludienbuch von Zahn und Helm, Erlangen 1868.)

391. Von den Präludien jeder Art gilt natürlich das oben §. 383 Gesagte, daß sie in Tempo und Tactart mit dem darauffolgenden Lied zusammenstimmen müssen. Auch versteht sich von selbst, daß sie sich in derselben Tonart bewegen müssen und daß man nicht etwa eine phrygische Melodie mit einem Präludium aus E dur einleiten darf.

392. Von jedem an einer Gemeinde angestellten Organisten muß gefordert werden, daß er eine einleitende Cadenz in jeder Ton- und Tactart improvisiren kann. Ein ordentliches Präludium aber aus dem Stegreif zu erfinden, ist wohl nur wenigen begabten Organisten möglich.

393. Darum ist an einen Organisten, der diese Fähigkeit nicht besitzt, unbedingt die Forderung zu stellen, daß er die bei einem Gottesdienst nöthigen Vorspiele in einem Präludienbuch schon zuvor aufsuche, und wenn er nicht sicher ist, ob er dieselben richtig vom Blatt spielen könne, sie zuvor einübe. — Jedenfalls soll ein Organist die Gemeinde mit einem improvisirten tactlosen Gemengsel unzusammenhängender Modulationen verschonen, mit welchem leider viele Orgelspieler in Selbstüberschätzung immer noch den Gottesdienst verunzieren.

394. Ein Vorspiel muß, insbesondere wenn der Organist

nicht im Stande ist, mit kräftiger Stimme das darauffolgende Lied anzustimmen, einen markirten Abschluß haben, und der letzte Accord desselben ist etwas länger auszuhalten und allmählich ganz aufzuheben, damit die Singenden nicht in Zweifel sind, daß sie nun mit dem Lied anzufangen haben.

395. Nach dem Vorspiel noch einige einleitende Accorde vor der zu singenden Melodie zu spielen, erscheint überflüssig und eben darum auch unschicklich.

396. Ob ein Vorspiel mit schwacher, oder mit starker Registrirung oder mit dem vollen Werk zu spielen ist, hängt lediglich von dem Charakter des darauffolgenden Liedes und der jedesmaligen gottesdienstlichen Feier ab.

b) Das begleitende Orgelspiel, das oft zugleich auch leitend sein muß.

397. Das Orgelspiel kann als Begleitung auftreten

a) beim Einzelgesang des Liturgen,
b) beim Gemeindegesang,
c) beim Chorgesang.

398. Der Gesang des Liturgen bleibt am besten unbegleitet. Der Gegensatz zwischen diesem und dem Gemeindegesang wird dadurch wirksamer. Auch wirkt die Detonation beim Gesang eines nicht feinhörenden Liturgen weniger störend, wenn er ohne Begleitung singt, als wenn derselbe fortwährend mit der Begleitung dissonirt.

399. Wenn aber trotzdem eine Begleitung hiebei stattfinden soll, weil es etwa dem Liturgen zu schwer wird ohne Begleitung zu singen, so ist hiebei zu bemerken, 1) daß dieselbe so schwach sein muß, daß der Organist fortwährend den Gesang deutlich vernehmen kann, 2) daß sich der Orgelspieler im Tempo und Rhythmus ganz nach dem Gesang zu richten hat.

400. Jedenfalls ist bei diesem Gesang das Orgelspiel bloß begleitend, nicht auch zugleich leitend, da sich der Liturg ganz von seinem Gefühl und seiner individuellen Auffassung leiten lassen darf, ohne daß eine Unordnung zu befürchten ist, indem er ja allein singt und der Organist sich nach ihm richtet.

401. Beim Gemeindegesang ist das Orgelspiel die passendste und bequemste Begleitung, weil die Orgel vermöge ihrer Tonfülle auch den Gesang einer großen Anzahl Sänger zu durchdringen vermag und weil trotzdem diese Begleitung nur einen einzigen Musikverständigen erfordert.

402. Je größer die Anzahl derer ist, die zusammensingen, eine desto kräftigere und entschiedenere Leitung ist erforderlich. Denn wenn ein Theil voraneilt, ein andrer Theil zurückhält, so ist Unordnung und Verwirrung unvermeidlich; wartet aber jeder der Singenden auf den andern, so wird der Gesang unerträglich schleppend.

403. Solche Leitung aber wie beim Chorgesang durch das Tactiren eines Dirigenten zu bewirken, ist nicht passend, da die Gemeinde durch das Achten auf das Tactiren sich in der Andacht gestört fühlte, und unausführbar, da in den meisten Kirchen kein passender Platz für den Dirigenten zu finden sein möchte und da die Gemeinden zum größeren Theil solche Leitung nicht benützen würde.

404. Darum ist es am passendsten, wenn die Orgelbegleitung zugleich auch die Leitung des Gemeindegesangs übernimmt und sich die singende Gemeinde nach der Orgel richtet.

405. Weil die Leitung des Gemeindeliedes durch die Orgelbegleitung die bequemste und passendste ist, ist wohl auch seit 200 Jahren diese Begleitung so allgemein zur Anwendung gekommen.

406. Wenn Chorsänger (Chorschüler) beim Gemeindegesang mitwirken, kann denselben resp. ihrem Dirigenten nicht neben dem Organisten ein Antheil an der Leitung des Gesangs übertragen werden, was nur zu Collisionen und Unordnung führen muß, sondern der Organist hat diese Leitung allein zu übernehmen und ist allein dafür verantwortlich.

407. Die Chorsänger können hierbei nur die Aufgabe haben, durch aufmerksames Eingehen auf die Orgelbegleitung diese bei der Leitung des Gemeindegesangs zu unterstützen.

408. Die Begleitung des Gemeindegesangs besteht nach

langjährigem Gebrauch in vierstimmigen einfachen Tonsätzen, welche die Melodie in der Oberstimme haben und die sich in den für die Organisten bestimmten Choralbüchern finden.

Der Organist hat also nur diese Tonsätze zum Gemeindegesang von Noten abzuspielen.

409. Es möchte zwar zweckmäßig scheinen, die Orgelbegleitung einer Melodie je nach dem Inhalt des einzelnen Liedes oder der einzelnen Liederstrophe einzurichten und darum bei jeder Strophe eine andre Begleitung zu spielen.

410. Aber abgesehen davon, daß eine Gemeinde durch fortwährenden Wechsel der harmonischen Begleitung leicht in der Melodie irregeleitet oder gestört werden kann und daß darum dieser Wechsel jedenfalls nur in leisen Modificationen bestehen dürfte, wird derselbe doch nur in wenigen Fällen zu gestatten sein.

411. Da nämlich die Choralbücher unmöglich die Begleitung eines Liedes für jedes Lied und jeder Strophe desselben in verschiedener Fassung geben können, da sie sonst einen unmäßigen Umfang bekämen, so müßten solche Abänderungen dem Geschmack und Geschick eines jeden Organisten überlassen werden. Somit wird jeder Organist, der nicht über die Befähigung zu zweckmäßigen Aenderungen in der harmonischen Begleitung sich vollständig auszuweisen im Stande ist, auf das Abspielen der im Choralbuch gegebenen Begleitung zu verweisen sein und dieses Verfahren als die Regel zu gelten haben.

412. Die Orgelbegleitung der Gemeindelieder muß aber vor allen Dingen richtig ausgeführt werden sowohl in Beziehung auf das Tempo, als auch in Beziehung auf den Tact und den Rhythmus.

413. In Beziehung auf das Tempo kann natürlich beim Gemeindelied kein so starker Unterschied stattfinden als wie beim Kunstgesang, besonders beim weltlichen. Im Durchschnitt dürfte das Tempo nach dem Schritt eines ruhig gehenden Mannes zu bemessen sein, also etwa 60 Schläge (Viertel- oder halbe Noten) in der Minute.

414. Abweichungen aber bis zu 40 oder bis 80 Schlägen in

der Minute können begründet sein in dem ernsteren und freudigerem Charakter der Melodien, wie z. B. einerseits: „O Lamm Gottes unschuldig" andrerseits: „Heut triumphiret Gottes Sohn".

415. Auch wird die Anzahl der Singenden einen Unterschied begründen, da sich eine zahlreiche Kirchengemeinde im Gesang nicht so schnell bewegen kann, als etwa die in der Christenlehre versammelten Schüler.

416. Besonders hat aber der Organist darauf zu achten, daß er den Tact und Rhythmus der Melodien genau einhalte, was um so nöthiger einzuschärfen ist, als die Melodien unsrer Gemeindelieder bis in die neuste Zeit ohne allen Tact gesungen zu werden pflegten und manche Theoretiker, indem sie den römischen Choral mit den deutschen Kirchenliedern verwechselten, sogar behaupteten, die Melodien unsrer deutschen Kirchenlieder hätten gar keinen Tact, und hätten auch nie solchen gehabt.

417. Wie sehr bei den meisten Organisten der neuen Zeit der Sinn für die Tactmäßigkeit unsrer Kirchenlieder verschwunden ist, ist daraus zu ersehen, daß man es, wenigstens in Norddeutschland, für ganz gut, ja sogar für durchaus nöthig hält, nach jeder Zeile der Melodie eine Zeit lang auszuhalten und dann noch ein Zwischenspiel einzuschieben, ja daß man die lächerliche Frage aufgeworfen hat, ob es besser sei, wenn diese Zwischenspiele drei oder wenn sie vier Viertelnoten ausmachen.

418. Da die Melodien der deutschen Kirchenlieder mensurirt sind, so muß bei denselben ebensogut wie in einer Claviersonate oder in irgend einer Motette für den Chorgesang von Anfang bis zu Ende nach dem voranstehenden Mensuralzeichen (C oder $\frac{3}{4}$) tactmäßig gezählt werden. —

419. Der Tact ist darum natürlich auch über die Zeilenschlüsse hinüber einzuhalten und es darf nach der letzten Note einer Zeile nicht willkürlich lange innegehalten werden. Die Fermaten oder Stanzenstriche deuten nur die rhythmischen Absätze an; ob aber der letzte Ton einer Zeile länger als einen Schlag gehalten und ob danach noch innegehalten werden soll,

das ist in einem guten Choralbuch durch die Gestalt der Noten oder durch die darauffolgenden Pausen bezeichnet.

420. Meistentheils sind am Zeilenschluß längere Noten und außerdem noch zuweilen Pausen, wo dies aber nicht der Fall ist, hat der Organist ohne Aufenthalt fortzuspielen. (So sind z. B. in den Melodien: „Christus der ist mein Leben" und „Valet will ich dir geben" immer je zwei Zeilen so zusammenzufassen, daß zwischen denselben gar kein Ruhepunkt stattfindet.)

421. Die Einwendung, daß bei diesem Verfahren der Gemeinde keine Zeit zum Athemholen gegeben werde, ist gänzlich unbegründet; denn wenn immer einer Fermate stattfinden müßte, so oft die Gemeindeglieder beim Singen athmen wollen, müßte immer nach 2—3 Noten eine Fermate gemacht werden, was doch noch nirgends verlangt worden ist; auch werden z. B. überall ohne Anstoß die 14 Silben der ersten und der zweiten Zeile des Liedes: „Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren" ohne dazwischen eingefügte Ruhepuncte gesungen; eben so gut können die 13 Silben der zwei ersten Zeilen einer Melodie, wie: „Christus der ist mein Leben" ohne Fermate nach der ersten Zeile gesungen werden.

422. Bei allen Melodien, welche nicht accentuirenden Rhythmus ohne Vergrößerung haben, hat der Organist selbstverständlich die halben Noten genau noch einmal so lang zu halten, als die Viertel ꝛc., weil sonst der Tact nicht seinen geregelten Fortgang hat und der Gesang der Gemeinde im Rhythmus unsicher und schwankend wird.

423. Die Orgelbegleitung hat aber auch zugleich die Gemeinde beim Singen der Kirchenlieder zu *leiten* und zwar bezüglich des *Tempos*, des *Rhythmus* und der *melodischen Fortschreitung*.

424. Bezüglich des *Tempos* hat der Organist fast ausschließlich die Aufgabe, den Gemeindegesang zu *treiben* und zwar um so mehr, ja zahlreicher die Gemeinde ist.

425. Man kann die Gemeinde auf das richtige Tempo *vorbereiten*, indem man das Vorspiel in gleichem Tempo

nimmt. Sodann wird der Organist sich seine Aufgabe erleichtern, wenn er bei den ersten 3 — 4 Tönen, bei welchen die Gemeinde meist noch nicht vollzählig in den Gesang einstimmt, das Tempo eher ein wenig zu schnell als zu langsam nimmt.

426. Während des Gesangs kann aber der Organist die Gemeinde treiben durch ein markirtes Spiel, d. h. dadurch, daß er die einzelnen Accorde nicht an einander bindet, sondern dieselben einen Moment vor dem Eintreten des nächstfolgenden aufhebt und so der Gemeinde den Eintritt eines neuen Melodietones bemerklich macht.

427. Bei den Melodien, die sich in gleich langen Noten bewegen, oder beim rein accentuirenden Rhythmus, der für den Gemeindegesang der bequemste ist, bedarf die Gemeinde in rhythmischer Hinsicht keine Leitung.

Dagegen ist diese nöthig beim quantitirenden, dem wechselnden Rhythmus und bei Vergrößerung oder Verkleinerung desselben.

428. Da sich nämlich der Gesang der Gemeinde, nur schwerfällig bewegt, und zwar je größer sie ist, in desto höherem Grad, so wird dieselbe immer die Neigung zeigen, die kürzeren Noten auch langsam zu singen, und so den Rhythmus auszugleichen, wie ja auch diese Ausgleichung bei der allgemeinen Vernachlässigung des Gemeindegesangs fast überall üblich geworden ist.

429. Der Organist hat darum, so oft er diese Neigung bemerkt, der Gemeinde die Länge der längeren Noten durch vollständiges Aushalten derselben nach ihrem Zeitwerth und durch Verbinden derselben mit der nächstfolgenden Note, und die Kürze der kurzen Noten durch Markiren, d. h. durch das Aufheben des Accords einen Moment vor Eintritt des nächsten, bemerklich zu machen.

430. Der Organist hat aber endlich auch die Gemeinde bezüglich des Fortschritts der Melodie zu leiten, falls sich nämlich Varianten eingeschlichen haben.

431. Die Kirchenmelodien haben sich im Lauf der Zeit

im Mund des Volks vielfach verändert und erscheinen darum auch in den Choralbüchern in verschiedener Form.

432. Es ist aber störend, wenn diejenigen, die zusammensingen, sich die Melodien in verschiedener Fassung angeeignet haben und sich beim Zusammensingen oft die ärgsten Dissonanzen ergeben.

433. Darum ist es einerseits Aufgabe für die Kirchenbehörden, dafür zu sorgen, daß in die officiell eingeführten Melodienbücher die Kirchenmelodien in der besten Redaction aufgenommen werden und andrerseits die Aufgabe der Cantoren und Organisten, diese Form allgemein einzubürgern, und die an verschiedenen Orten cursirenden Varianten auszumerzen.

434. Dies kann gründlich nur geschehen, wenn diejenigen Melodien, die in einer andren Form eingeführt werden sollen, mehrere Jahre in der Kirche gar nicht mehr gesungen, dagegen desto fleißiger in der einzuführenden Form in der Schule eingeübt werden.

435. Wenn sich aber dennoch eine früher übliche Variante wieder zeigen sollte, so kann der Organist derselben dadurch entgegen arbeiten, daß er dem ersten abweichenden Ton einen Augenblick vor seinem Eintreten durch kräftiges Hervorheben des richtigen wo möglich mit einer Harmonie, die zu der zu beseitigenden Variante nicht stimmt, entgegentritt.

436. Was die Begleitung und Leitung der aus dem römischen Choralgesang stammenden liturgischen Gemeindegesänge betrifft, so gilt hier das von §. 406 an Gesagte, besonders so weit diese Gesänge Mensur angenommen haben.

437. Eine besondere Beachtung aber erfordern die Psalmtöne und die damit verwandten Melodien, wie sie nach der bayrischen Gottesdienstordnung zu dem Introitus und den Versikeln zu singen sind, da bei diesen der Rhythmus sich ganz nach dem Accent der Worte richtet und nicht von der Mensur scharf bestimmt ist.

438. Der Organist hat hier die Aufgabe, die Begleitung in einem der Betonung der Worte entsprechenden und zwar

6*

immer in dem nämlichen Rhythmus zu spielen, um die Gemeinden an denselben zu gewöhnen.

439. Diesen Rhythmus kann man auf der Orgel auf zweierlei Art markiren, entweder durch Aufhebung der Accorde oder durch Veränderung der Harmonie.

440. Die letztere Weise ist selbstverständlich anzuwenden, wenn die Melodie auf- oder abwärts schreitet. Wenn aber der Ton der Dominante öfter hintereinander wiederholt wird, so wäre eigentlich auch dieselbe Harmonie beizubehalten, wie es im mehrstimmigen Chorgesang als das Passendste zu gelten hat. Will man aber auch bei der Orgelbegleitung dieselbe Harmonie auf der Dominante behalten, so müßte man durch die erste Art der Gemeinde den Rhythmus markiren.

441. Das öftere Aufheben oder Abstoßen ein und desselben Accords auf der Orgel ist aber dem Wesen des Orgeltons so widersprechend, daß man auch da zu der anderen Weise des Markirens greifen muß. Dem gar zu häufigen Wechsel der Harmonie, welcher leicht zur Monotonie führt, kann man aber dadurch vorbeugen, daß man denselben Accord in verschiedenen Lagen nimmt und daß man die Dreiklangsharmonie mit ihrer ersten Umkehrung wechseln läßt. Siehe die Beispiele Nr. 11.

442. Alles, was der Organist nach dem bisher Gesagten zu thun hat, um den Gemeindegesang zu leiten, hat natürlich nur soweit zu gelten, als eine Leitung nöthig ist. Singt eine Gemeinde eine Melodie ganz richtig und völlig sicher, so hat sich der Organist auf die Begleitung zu beschränken.

443. Bezüglich der Tonstärke der Orgelbegleitung kann als Regel gelten, daß sie den Gesang der Gemeinde nicht zudecken oder übertönen, doch aber so stark sein soll, daß jeder Singende auch der, welcher entfernt von der Orgel seinen Platz hat, sie noch vernehmen kann.

444. Ist jedoch die Gemeinde etwa beim Singen einer noch unbekannten Melodie der Leitung besonders bedürftig, so wird es zweckmäßig sein, die Orgel so stark zu registriren, daß sie den Gesang der Gemeinde etwas überwiegt.

445. Die Orgelbegleitung bei einem Chorgesang hat

eine eigenthümliche Schwierigkeit darin, daß der Organist bei der unveränderlichen Tonstärke des Instruments dem Anschwellen und dem Abnehmen des Gesangs nicht so bequem folgen kann, wie es bei anderen Instrumenten der Fall ist, und daß in Folge dessen entweder der Gesang zugedeckt wird oder die Begleitung zu schwach ist.

446. Dieser Schwierigkeit kann begegnet werden theilweise durch schnelle Abänderung der Registrirung, oder durch den Wechsel mit verschiedenen Manualen (auf größeren Orgeln), theilweise dadurch, daß der Organist seine Begleitung entweder blos auf dem Manual spielt oder auch die kräftigere Pedalstimme dazu nimmt, daß er die Accorde nur 2- oder 3-stimmig oder 4—8-stimmig greift, insbesondere auch dadurch, daß er bald in den tieferen, bald in den durchdringenderen höheren Tonlagen spielt.

447. Bei neueren Compositionen ist die Orgelbegleitung der Chorgesänge von den Componisten ausgeschrieben und mit den nöthigen Andeutungen bezüglich der Registrirung und des Vortrags versehen. Bei Ausführung älterer Compositionen, wo dies nicht der Fall ist, erscheint es nöthig, daß für den Organisten die Begleitung in derselben Weise, wie es neuere Componisten thun, ausgeschrieben werde, falls nicht der Orgelspieler sicher ist, ohne solche Hilfe in jedem Augenblick das rechte zu treffen.

448. Das Verhältnis dessen, der die Orgelbegleitung spielt, zum Chorgesang kann ein doppeltes sein. Er steht entweder, wie alle Sänger unter der Leitung des Chordirigenten und hat sich nach dessen Auffassung der Composition zu richten; oder er ist selber Organist und Chordirigent in einer Person und hat somit mit der Orgel den Chor nicht bloß zu begleiten, sondern auch zu leiten. In diesem Fall haben sich die Sänger nach dem Orgelspiel zu richten.

449. Wo ein eigner Chordirigent und ein eigner Organist angestellt ist, muß, hat die vorgesetzte Behörde, um Streitigkeiten vorzubeugen, schon im Voraus zu bestimmen, daß beim Chor-

gesang der Organist sich der Leitung des Chordirectors zu fügen hat. Eine doppelte Leitung ist unbedingt verwerflich.

450. c) **Das überleitende Orgelspiel.**

Ueberleitendes Orgelspiel kann stattfinden

1. zwischen zwei selbstständigen Gesängen, die unmittelbar, d. h. ohne daß Worte dazwischen gesprochen werden, auf einander folgen und zwar kann übergeleitet werden
   a. auf den Gesang des Liturgen,
   b. auf ein Gemeindelied,
   c. auf einen Chorgesang.
2. Ueberleitung kann stattfinden von einer Strophe eines Gemeindelieds auf eine andere.

451. Wird auf den Gesang des Liturgen übergeleitet, so ist zu beachten, was bei dem einleitenden Orgelspiel gesagt ist, daß der letzte Accord in der Oberstimme den Ton enthalten muß, in welchem der Liturg anzustimmen hat und daß in den letzten Accorden die Tonart des folgenden Gesangs bestimmt vorbereitet sein muß.

452. Ist die Tonart des folgenden Gesangs eine andere als die des vorangehenden, so kann die Verbindung entweder durch Transposition oder durch ausweichende Modulation hergestellt werden.

453. Folgt z. B. auf einen Gesang aus Es-dur ein anderer aus D-dur, so ist es das einfachste Verfahren, daß man nach dem ersten Gesang in der Tonart bleibt und den zweiten Gesang auch in Es-dur spielt; oder daß man schon den ersten Gesang aus D-dur spielt.

454. Doch hat sich der Organist immer nach der Stimme des Liturgen zu richten, damit dieser nicht in einer für seine Stimme unpassenden Tonlage zu singen gezwungen ist.

455. Ist von der Transposition kein Gebrauch zu machen und muß also eine ausweichende Modulation angewendet werden, so ist bei derselben darnach zu streben, daß sie nicht mühevoll und ängstlich gesucht erscheine.

456. Durch Benützung der Mehrdeutigkeit der Accorde

durch Modifikation derselben und durch enharmonische Verwechslung ist eine Ausweichung in jede Tonart leicht zu bewirken.

457. Nach der Ausweichung ist die neue Tonart durch eine Cadenz in derselben unzweideutig zum Gehör zu bringen.

458. Ist auf ein Gemeindelied oder auf einen Chorgesang überzuleiten, der dieselbe Tonart wie der vorausgehende Gesang hat, so ist nichts nöthig, als ein Präludium zu spielen, hat derselbe aber eine andere Tonart, so ist eine kurze Ausweichung zu spielen und daran erst ein Präludium anzufügen.

459. Das Präludium zu dem zweiten Gesang kann aber ohne vorangehende Ausweichung in die neue Tonart begonnen werden, wenn diese mit der vorhergehenden im ersten Grad der Verwandschaft steht, oder wenn der Grundton der ersten Tonart dem tonischen Dreiklang der 2ten Tonart angehört. Dies kann also beispielsweise nach einem Gesang, der sich in C-dur bewegt, geschehen, wenn der nächstfolgende Gesang die Tonart: G-dur, F-dur, C-moll, A-moll, As-dur und F-moll hat.

460. Ueberleitendes Orgelspiel kann auch stattfinden von einer Strophe eines Liedes auf die nächstfolgende Strophe, obwohl dies nicht gerade nöthig ist.

461. Es kann nämlich am Ende einer Strophe ein vierfaches Verfahren eingeschlagen werden.

1. Man hält den letzten Accord der Strophe aus, hebt ihn allmählich auf und fängt mit dem ersten Accord der neuen Strophe nach Maßgabe des Tactes wieder an, oder
2. man spielt statt dessen einen Plagalschluß, oder
3. einen kurzen Orgelpunct oder
4. eine Ueberleitung, woran sich die nachfolgende Strophe tactmäßig anschließt.

462. Im letzten Fall ist es am zweckmäßigsten, wenn die Ueberleitung mit dem Oberdominantenaccord schließt, weil dieser am bestimmtesten auf den tonischen Dreiklang hinleitet, mit welchem in der Regel der erste Ton der Melodie auftritt.

463. Beginnt jedoch, was hin und wieder vorkommt, ein Choral mit dem Dominantenaccord, so hat die Ueberleitung mit

dem tonischen Dreiklang zu schließen. Die Dominante der Dominante ist hiezu weniger geeignet, da sie von der Tonart des Chorals wegführt.

464. Die Ueberleitung wird, um den Unterschied zwischen ihr und der vierstimmigen Begleitung bemerklich zu machen, am besten dreistimmig gehalten, und der letzte Accord derselben ist, um den Wiederbeginn des Gesanges anzudeuten, etwas abzustoßen.

Beispiele über die verschiedene Art, von einer Strophe auf die andere überzugehen, siehe im Anhang, Nr. 12.

465. Von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an ist es allmählich fast allgemein üblich geworden, nach jeder einzelnen Zeile einer Melodie eine Zeit lang auszuhalten und dann noch eine „Passage" oder ein Zwischenspiel von beliebiger Länge einzuschalten. Solche Zwischenspiele sind jedenfalls verwerflich.

466. Diese geschmacklose Sitte, durch welche die Melodien in Stücke zerrissen und fast die letzte Spur von Tactmäßigkeit in denselben getilgt wird, ist aber so tief eingewurzelt, daß bis in die neusten Zeiten angesehene Theoretiker sich bemühten, nachzuweisen, daß solche Zwischenspiele schön, nützlich, ja unentbehrlich seien.

467. In Süddeutschland sind diese Zwischenspiele seit einigen Dezennien allmählich ganz beseitigt worden. In Norddeutschland hat man angefangen, diesem Vorgang zu folgen, oder hat doch die Zwischenspiele auf ein kürzeres Zeitmaß (drei oder vier Viertel) reduzirt, zum Theil aber wuchert dort diese Geschmacklosigkeit üppig fort.

468. Welche rhythmische Misgestalten zum Vorschein kommen, wenn regelmäßig zwischen die Zeilen einer Melodie Zwischenspiele eingeschoben werden, die einen $^4/_4$Tact ausmachen, kann an dem Beispiel Nr. 13. im Anhang ersehen werden, das aus einem im Jahre 1864 gedruckten sächsischen Choralbuch genommen ist. Da kommt nach einem $^4/_4$Tact noch ein Viertel Auftact (das ist also ein richtiger $^5/_4$Tact) dann kommen drei Viertel mit einer Fermate, dann wieder ein $^4/_4$Tact und ein Auftact u. s. w. Davor steht wie zum Spott das Zeichen C.

469. d) Das schließende Orgelspiel.

Schließendes Orgelspiel kann stattfinden am Ende längerer begleiteter Chorgesänge und Gemeindelieder, auf welche nicht wieder ein anderer Gesang, sondern entweder die gesprochene Rede des Geistlichen folgt, oder mit denen der ganze Gottesdienst beschlossen wird.

470. Bei begleiteten Chorgesängen hat meistens der Componist selber ein Nachspiel für die Orgel beigefügt, mit dem erst die Composition schließt. In den übrigen Fällen muß der Organist im Stande sein, einen passenden Schluß aus dem Stegreif zu spielen.

471. Nach solchen Gesängen, auf welche die Rede des Geistlichen folgt, hat das schließende Orgelspiel außer dem Zweck, den Abschluß des Gesangs noch mehr bemerklich zu machen, auch den, das Geräusch, dasdurch das Beiseitelegen der Gesangbücher oder auch durch das Aufstehen der Gemeinde entsteht, zu verdecken.

472. Zur Herstellung einer vollkommenen Stille kann der Organist beitragen, wenn er beim Schluß nach und nach den Orgelton durch Hineinschieben der schärferen Register schwächer und den Rhythmus langsamer werden läßt.

473. Auch versteht sich von selbst, daß in einer solchen Schlußcadenz keine Ausweichung mehr stattfinden darf. Der Charakter des Schlusses soll der der Beruhigung sein.

474. e) Das selbständige Orgelspiel.

Das Orgelspiel kann selbstständig d. h. ohne Zusammenhang mit Gesang auftreten zwischen zwei unmittelbar aufeinander folgenden Gottesdiensten oder am Schluß einer gottesdienstlichen Feier.

In beiden Fällen hat es den Zweck, die Gemeinde in andächtiger Stimmung zu erhalten und zugleich das beim Weggehen oder Kommen der Gemeinde entstehende Geräusch zu verdecken.

475. Ebenso kann es angewendet werden bei kirchlichen Handlungen, bei welchen nicht gesungen wird (Taufen, Trau-

ungen 2c.) auch bei Austheilung des h. Abendmahls, wenn eine große Anzahl Communicanten vorhanden ist und es zu anstrengend und ermüdend wäre, während der ganzen Dauer der heil. Handlung zu singen.

476. Die Sitte mancher Organisten bei länger andauernder Abendmahlsfeier die Gemeindelieder durch langsameres Singen und durch längere Zwischenspiele zwischen den Strophen zu strecken, ist verwerflich, weil sie handwerksmäßig das Lied zum bloßen Ausfüllstoff herabwürdigt. Die Lieder sind wie sonst zu singen nnd zu begleiten und durch passende Orgelstücke, die zwischen die Lieder eingefügt werden, kann sowohl der Ermüdung der Sänger vorgebeugt, als auch für ausreichende Musikbegleitung der Handlung gesorgt werden.

477. Als Stoff für das selbständige Orgelspiel können Orgelstücke der verschiedensten Art angewendet werden, nur ist dabei immer darauf zu sehen, daß diese dem Charakter der gottesdienstlichen Feier entsprechen und daß nicht der Organist durch bloße Schaustellung seiner Virtuosität die Aufmerksamkeit auf seine Person lenke.

478. Es ist das Zeichen von Geschmacklosigkeit oder von Mangel an religiösem Ernst, wenn ein Organist, insbesondere beim Weggehen der Gemeinde aus dem Gotteshause solche Musikstücke wählt, die durch ihren weltlichen Charakter die Gemeindeglieder aus ihrer Andacht herausreißen und dieselben zu ermuntern scheinen, sich nach Erfüllung ihrer religiösen Pflicht wieder dem weltlichen Treiben hinzugeben.

479. Ein Organist soll überhaupt das Instrument, das ausschließlich dem kirchlichen Zwecke zu dienen bestimmt ist, nie durch das Spielen von Märschen, Tänzen und weltlichen Liedern entweihen; ja auch die Benützung ernster, weltlicher Instrumentalmusik (Sonaten, Symphonien) ist bedenklich und nur in sehr vereinzelten Fällen zuläßig.

Capitel VI.

Der Orgelbau.

480. Die Kenntnis von dem Bau und der Einrichtung der Orgel, des complicirtesten Musik-Instruments, hat für den Orgelspieler ein unmittelbares Interesse und macht ihn auch zur richtigen Behandlung, so wie zur Schonung derselben und zur Beseitigung kleiner an derselben eintretenden Mängel und Schäden geschickt.

481. Das griechische Wort organon und das lateinische organum, aus welchem der deutsche Name Orgel gebildet ist, bedeutete soviel als Werkzeug.

482. Die Zeit, wann das Orgelinstrument entstanden ist, läßt sich nicht bestimmen, da es jedenfalls die Arbeit vieler Jahrhunderte bedurfte, bis dies künstlich eingerichtete Instrument aus den ersten rohen Anfängen allmählich zu der jetzigen Vollkommenheit gebracht werden konnte. Ebendarum kann sie auch nicht einen alleinigen Erfinder gehabt haben.

483. Die erste Idee zur Construction einer Orgel gab wahrscheinlich die bei den Griechen übliche Syrinx oder Panspfeife, die aus sieben aneinandergereihten Pfeifen verschiedener Größe bestand.

484. Vom 2ten Jahrhundert v. Chr. etwa bis ins neunte Jahrhundert n. Chr. war die Wasserorgel im Gebrauch, be welcher man dem durch einen Blasebalg erzeugten Windstrom durch einen mit heißem Wasser gefüllten Behälter Gleichmäßigkeit zu geben versuchte. Die Wasserorgel wurde durch die Windorgel verdrängt, bei welcher der Luftstrom durch mehrere abwechselnd arbeitende Bälge regulirt wurde.

485. Lange Zeit blieb der Tonumfang der Orgel gering und die Mechanik so schwerfällig, daß nur einzelne Töne (keine Accorde) darauf hervorgebracht werden konnten und die Tasten schwer niederzudrücken waren. (Orgelschlagen.) Nach und nach

wurden die Tasten schmäler gemacht, ihnen weniger Fall gegeben, der Tonumfang erweitert, die chromatischen Töne eingefügt und das Pedal angebracht, (dies zuerst wohl in Nürnberg 1444) doch anfänglich ohne besondere Pedalregister.

486. Im 16ten Jahrhundert setzte man an Stelle der oft zu reparirenden Springlade die jetzt noch übliche Schleiflade, das Pfeifwerk wurde in verschiedene Register zertheilt und dann traten an die Stelle der kleinen Faltenbälge, deren für größere Orgeln eine große Zahl nothwendig wareu, die jetzt noch üblichen Spanbälge.

487. Im 17ten Jahrh. (1677) erfand Förner die Windwage, mit welcher der Grad der durch einen oder mehrere Bälge in den Windbehältnissen hervorgebrachten Dichtigkeit der Luft gemessen und die Stärke des Luftstroms geregelt werden kann. In dieselbe Zeit fällt die Erfindung, den Ton der Pfeifen durch Decken derselben um eine Octave tiefer zu machen. Auch das 18te und 19te Jahrh. brachte wesentliche Verbesserungen an verschiedenen Theilen der Orgel.

488. Die Hauptbestandtheile der Orgel sind

a) die den Luftstrom erzeugenden und fortleitenden Behältnisse, das Windwerk,
b) die den Luftstrom zu den Pfeifen einlassenden oder absperrenden Bestandtheile, das Regierwerk oder die Mechanik,
c) die Bestandtheile, in denen der Luftstrom den Ton erzeugt, die Pfeifen, das Pfeifwerk,
d) das Gehäuse, innerhalb dessen sich die übrigen Bestandtheile befinden.

489. a) Das Windwerk.

Hiezu gehören alle Bestandtheile der Orgel, durch welche und in welchen der Luftstrom erzeugt und bis zu den Pfeifen geführt wird. Diese sind

1. die Bälge,
2. die Windkanäle,
3. der Windkasten,

4. die Windlade mit den Cancellen und Conducten,
5. die Pfeifenstöcke.

490. Die Bälge sind luftdichte Behältnisse, die einer Erweiterung und Verengerung fähig sind und je zwei Ventile haben, von denen das eine, das Schöpf- oder Saugventil, sich nach innen, das andere, das Kropfventil, nach außen öffnet. Der Calcant bewirkt durch Niederdrücken oder Niederziehen des Balgclavis die Erweiterung des inneren, leeren Raumes des Balges und das Einströmen der Luft in denselben durch das Saugventil; beim Nachlassen dieses Drucks bewirkt das auf den Balg gelegte Gewicht die allmähliche Verengerung des inneren Raumes des Balges und das Ausströmen des Windes durch das Kropfventil in den Windcanal.

491. Der luftdichte Verschluß des Balges während der Erweiterung und Verengerung wird bei der gewöhnlichsten Art von Bälgen, den Spanbälgen, so hergestellt. Eine länglicht, viereckigte, hölzerne Platte ist horizontal und unbeweglich auf dem Balgstuhl befestigt; über derselben befindet sich eine eben so große Platte, Deckplatte; bei den keilförmig aufgehenden ist die letztere mit der ersteren durch je 6 Faltenbretter verbunden, diese sind an einer ihrer Seiten mit der Ober- und der Unterplatte und an den andern Seiten unter sich durch Pferde- oder Hirschflechsen und darüber geleimtes Leder luftdicht aber beweglich verbunden. Bei den horizontal aufgehenden Spanbälgen sind an beiden Platten auf allen vier Seiten Faltenbretter befestigt und so haben diese Bälge 8 solche Faltenbretter.

492. Die Kastenbälge sind so eingerichtet, daß ein hölzerner, luftdichter, viereckiger unten offener Kasten innerhalb eines etwas größeren aber oben offenen Kastens, dessen Innenwände sich möglichst luftdicht an die Außenwände des ersteren anschließen auf- und abbewegt werden kann.

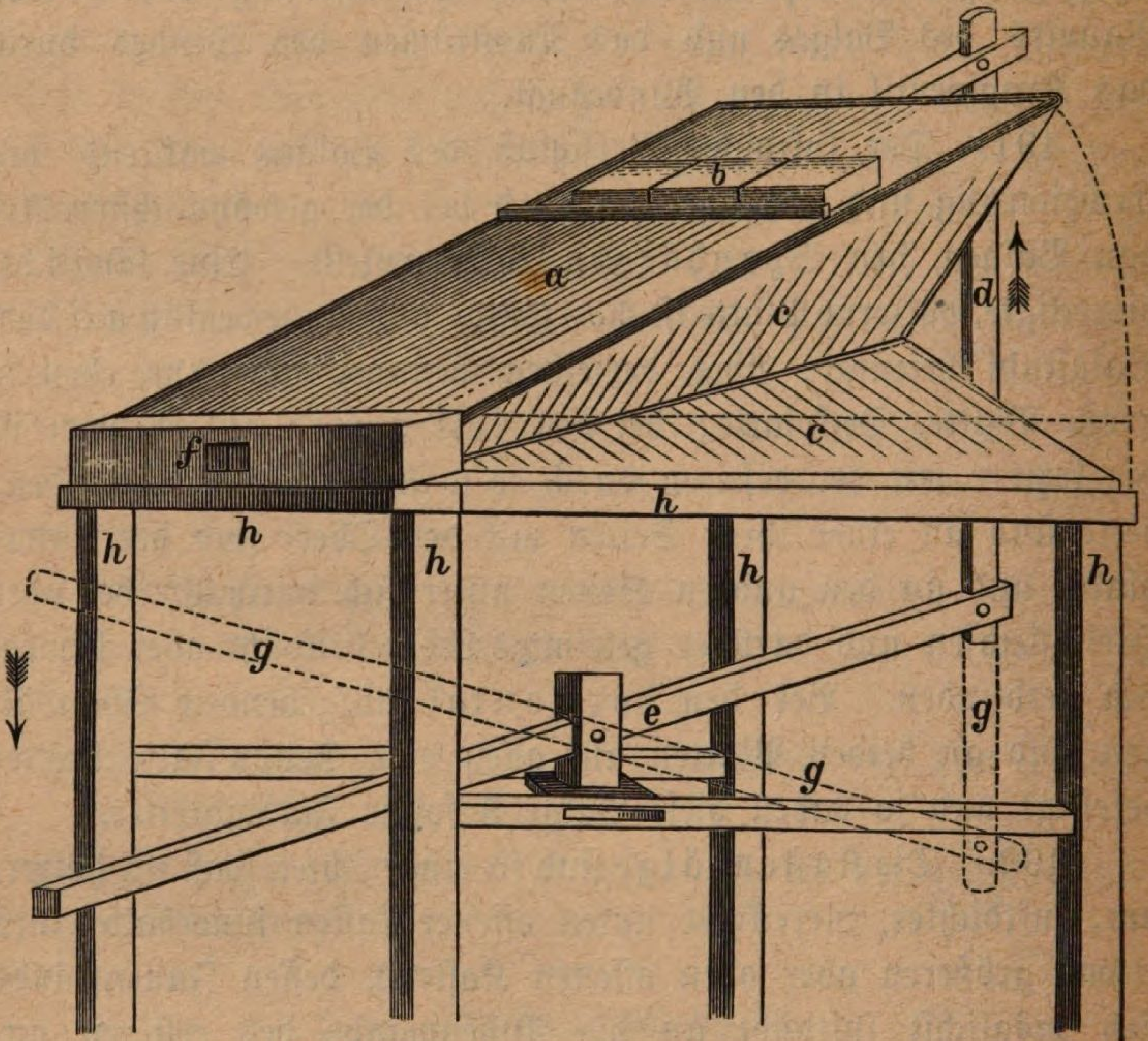
493. Während ein Balg aufgezogen wird, hört der Druck des Gewichts auf und somit wird auch der Luftstrom zum Stillstand gebracht. Darum sind bei einer Orgel wenigstens zwei Bälge nöthig, damit, während einer aufgezogen wird, der andre den Luftstrom erzeugt.

494. Statt zweier gleichartiger Bälge benützt man neuerdings bei kleinen Orgeln einen Reserve- oder Magazinbalg und einen Schöpfbalg. Durch letzteren wird die Luft in den ersteren gestoßen und das auf diesem ruhende Gewicht treibt den Luftstrom fortwährend in den Windkanal.

Siehe beifolgende drei Abbildungen.

1. Keilförmig aufgehender Spanbalg,

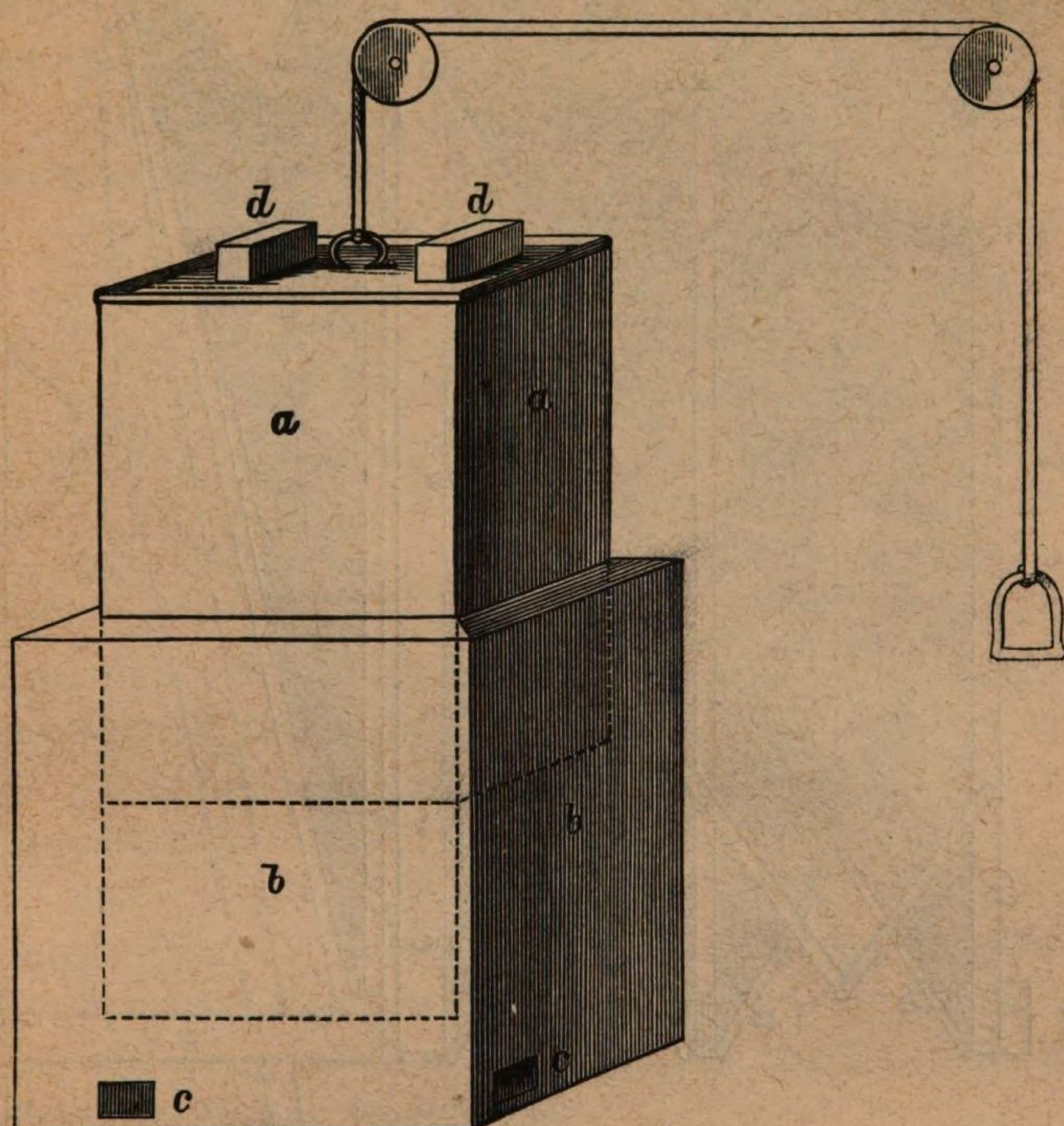
aufgezogen.



a) Deckplatte,
b) Gewichte,
c) Faltenbretter,
d) Stößer,
e) Balgclavis,
f) Kropfventil,
g) Richtung des Balgclavis, wenn der Balg nicht auf gezogen ist.
h) Balgstuhl.

2. Ein Kasten- oder Cylinderbalg,

aufgezogen.



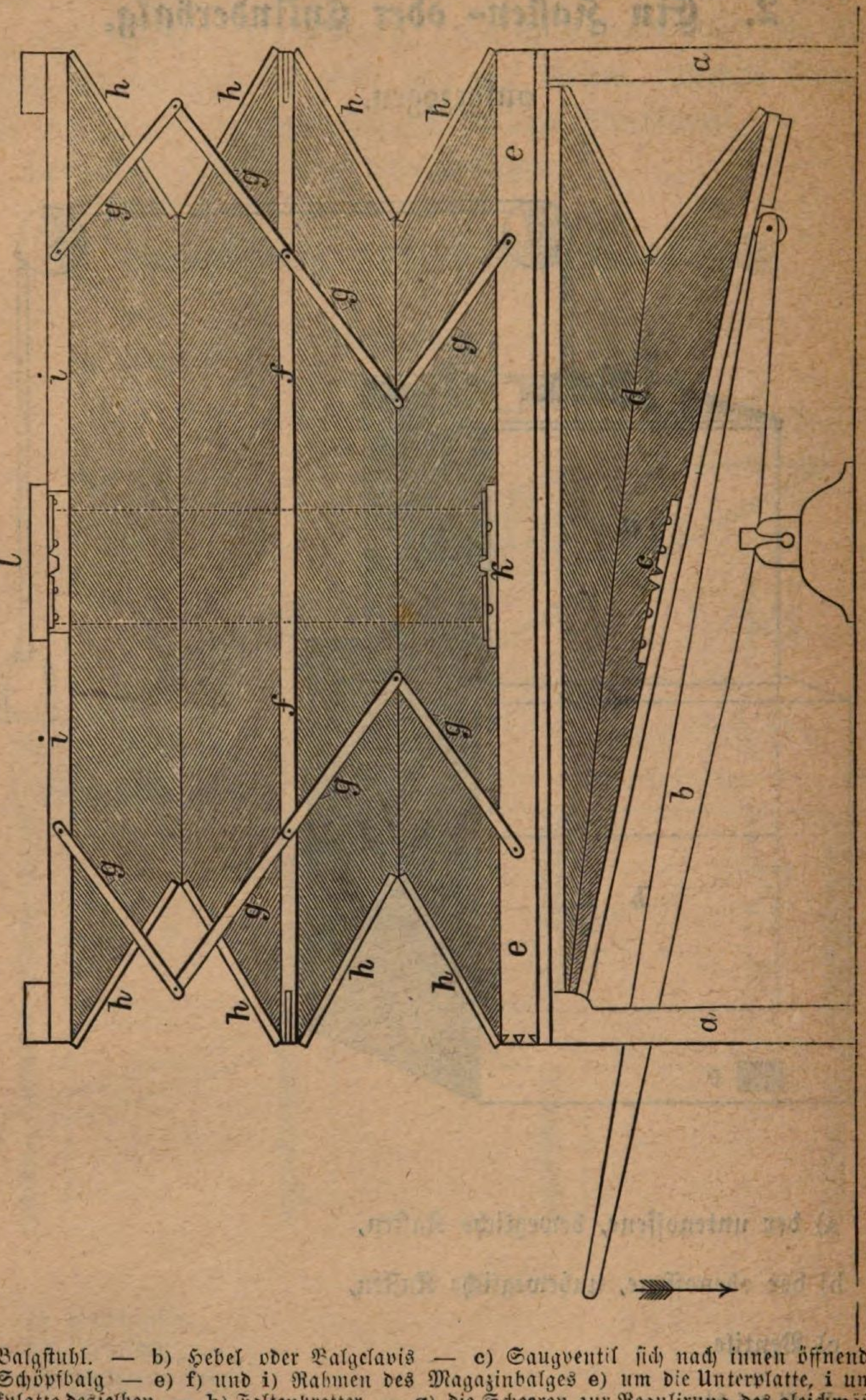
a) der untenoffene, bewegliche Kasten,

b) der obenoffene, unbewegliche Kasten,

c) Ventile,

d) Gewichte.

3. Französischer Schöpf- und Magazinbalg, gefüllt.



a) Balgstuhl. — b) Hebel oder Balgclavis — c) Saugventil sich nach innen öffnend. — d) Schöpfbalg — e) f) und i) Rahmen des Magazinbalges e) um die Unterplatte, i um die Deckplatte desselben. — h) Faltenbretter. — g) die Scheeren zur Regulirung des gleichmäßigen Gangs und zur Erhaltung der horizontalen Lage der Deckplatte. — k) Ventil in der Unterplatte, durch das der Luftstrom aus dem Schöpfbalg in den Magazinbalg geht. — l) Auslaßventil, das sich nur öffnet, wenn mit dem Schöpfbalg in den bereits ganz gefüllten Magazinbalg Luft gepreßt wird.

495. Durch das Kropfventil geht der Luftstrom in den Windkanal, welcher sich von dem Balg aus bis zu dem unter den Pfeifen befindlichen Windkasten erstreckt. Sind mehrere Bälge an einer Orgel, so vereinigen sich die von denselben ausgehenden Windkanäle zu dem Hauptkanal, und dann führt dieser den Luftstrom zu dem Windkasten. Sind in der Orgel mehrere Windkästen, so zertheilt sich der Hauptkanal wieder in mehrere Nebenkanäle.

Die Windkanäle sind viereckige, luftdichte aus Brettern zusammengesetzte Röhren. —

496. Ein Windkasten ist ein viereckiges, horizontal und parallel mit der Front der Orgel laufendes Behältnis. Eine Langseite, der Windkastenspund, ist beweglich, damit man in den Windkasten hineinsehen und an der inneren Einrichtung Reparaturen vornehmen kann. Derselbe, meist aus mehreren Stücken bestehend, ist luftdicht mit Reibern oder Riegeln an dem Windkasten festgehalten. Der Deckel des Windkastens hat so viel Löcher als Tasten auf dem Manual resp. dem Pedal der Orgel sind. Diese Löcher werden durch Ventile (die Spielventile) zugedeckt, welche durch Federn an dieselben hinaufgedrückt werden. Die Ventile können durch abwärtsgehende Drähte aufgezogen werden.

497. Damit möglichst wenig Luft durch die für solche Abzugsdräthe nothwendigen Oeffnungen entweiche, sind diese durch Windsäckchen (Pulpeten) verschlossen, oder die Dräthe gehen durch die genau passenden Löcher einer in den Boden des Windkastens eingefügten Metallplatte.

498. Sind die Spielventile geöffnet, so kann der Luftstrom durch die Löcher des Windkastendeckels in die Windlade eindringen. Diese ist ein weniger tiefes aber gleich langes, viereckiges Behältnis wie der Windkasten, erstreckt sich aber von hinten nach vorne soweit, als der Standort der Pfeifen reicht.

499. Die Windlade ist durch Leisten, Cancellenschiede, in eben so viele Fächer zertheilt, als im Windkasten Spielventile und in einem Manual Tasten sind. Die Richtung dieser Fächer Cancellen genannt, bildet zur Richtung, in der der Windkasten

läuft, einen rechten Winkel. Jede Cancelle führt den Luftstrom unter alle diejenigen Pfeifen, die durch das Niederdrücken einer und derselben Taste zum Tönen gebracht werden sollen.

500. Die Cancellen sind von dem Fundamentalbrett oder einzelnen Cancellenspunden bedeckt. In dem Spund jeder Cancelle sind so viele Löcher, als Pfeifen zu einer einzelnen Taste gehören.

501. Die Decke der ganzen Windlade ist völlig mit zweierlei geraden Leisten bedeckt, von denen die einen, Dämme genannt, feststehn, die anderen, Schleifen genannt, verschiebbar sind. Sie laufen parallel unter sich und mit der Richtung des Windkastens, mit der Richtung der Cancellen aber in einem rechten Winkel.

502. Die Schleifen befinden sich über den Löchern der Cancellen, die Dämme füllen den von den Schleifen leer gelassenen Raum. Die Schleifen haben eben so viele Löcher, als unter ihnen Löcher in den Cancellen sind. Sie können so verschoben werden, daß ihre Löcher alle gerade senkrecht über den Löchern der Cancellen stehen, oder so, daß sie alle seitwärts stehen.

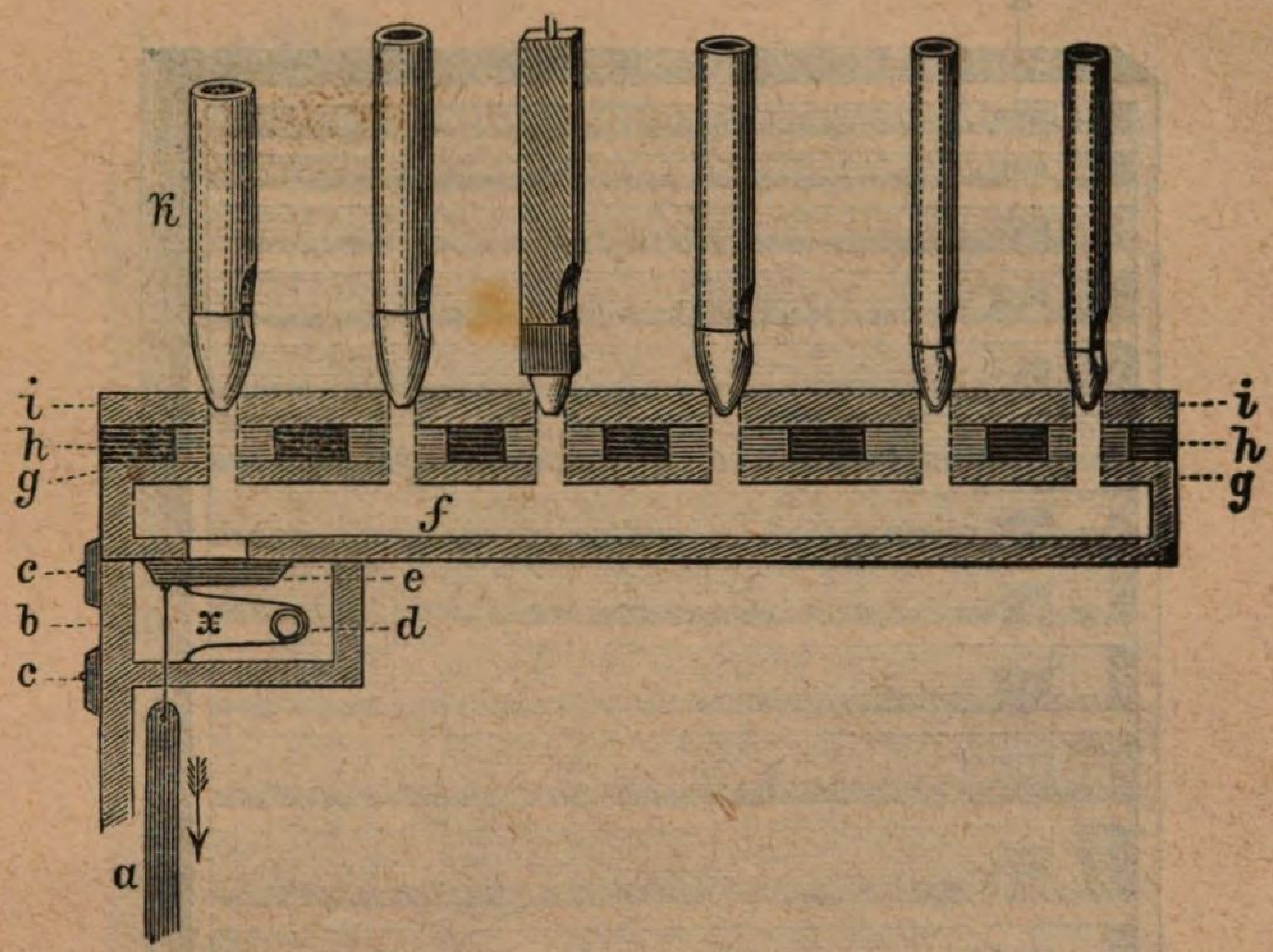
503. Ueber den Dämmen und Schleifen, auf ersteren befestigt, liegen die Pfeifenstöcke, starke Bretter oder Dielen, welche gerade senkrecht über den Löchern der Cancellenspunde eben so viele Löcher haben wie diese, so daß, wenn die Schleifen die rechte Lage haben, alle Löcher der Cancellen, der Schleifen und der Pfeifenstöcke senkrecht übereinander stehen.

In den Löchern der Pfeifenstöcke stecken die Pfeifen.

504. So gelangt also der Luftstrom aus dem Windkasten, sowie ein Spielventil geöffnet wird, in eine Cancelle und aus derselben, wenn eine Schleife in die rechte Lage geschoben ist, durch das 3fache Loch eines Cancellenspundes, der recht geschobenen Schleife und des Pfeifenstockes in die Pfeife.

1. Ansicht des Windkastens und der Windlade resp. einer Cancelle.

Durchschnitt, seitwärts von der Orgel gesehen.



a) Abstracte.

x) Windkasten.

b) Windkastenspund.

c) Riegel, um diesen zu schließen.

d) Feder um

e) das Spielventil empor zu drücken.

f) Cancelle.

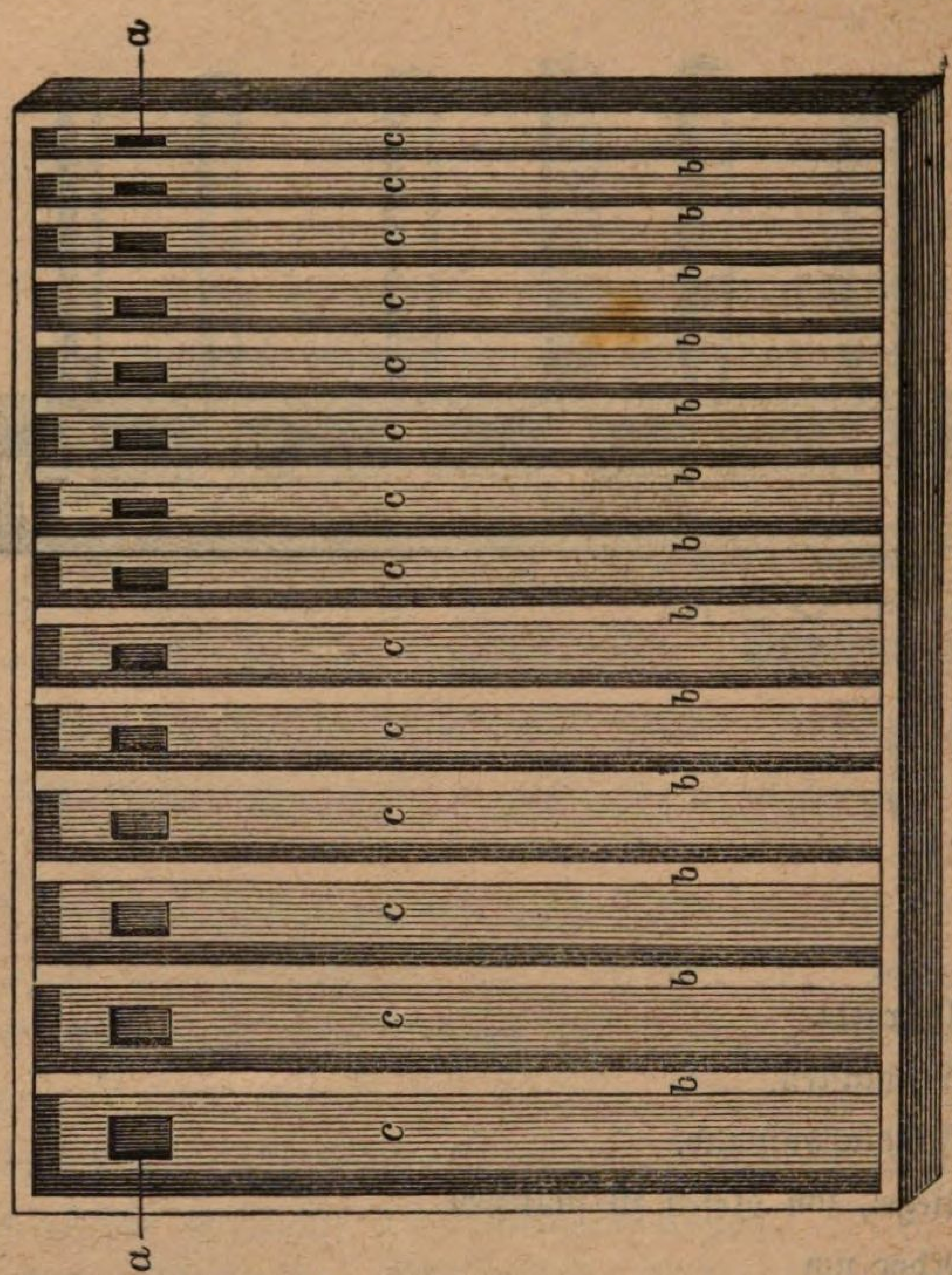
g) Cancellenspund.

h) Dämme stark schattirt und Schleifen schwach schattirt.

i) Pfeifenstock.

k) 6 Pfeifen von 6 verschiedenen Registern, zu Einer Taste gehörend.

2. Ansicht einer Windlade von oben, nach Entfernung der Cancellenspunde.

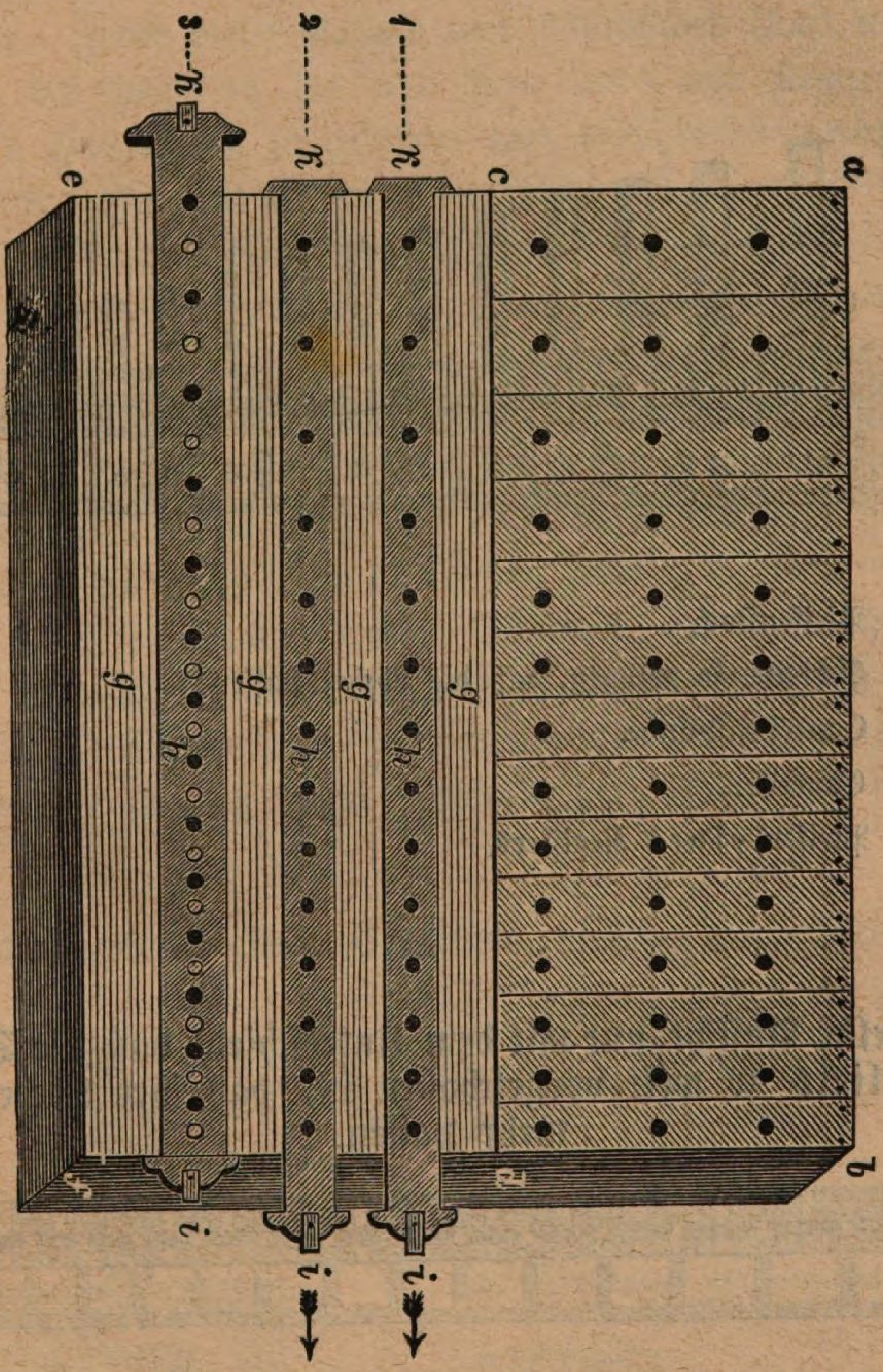


a) Löcher in dem Boden der Windlade, unter welchen sich die Spielventile des Windkastens befinden.

b) Cancellenschiede.

c) Cancellen.

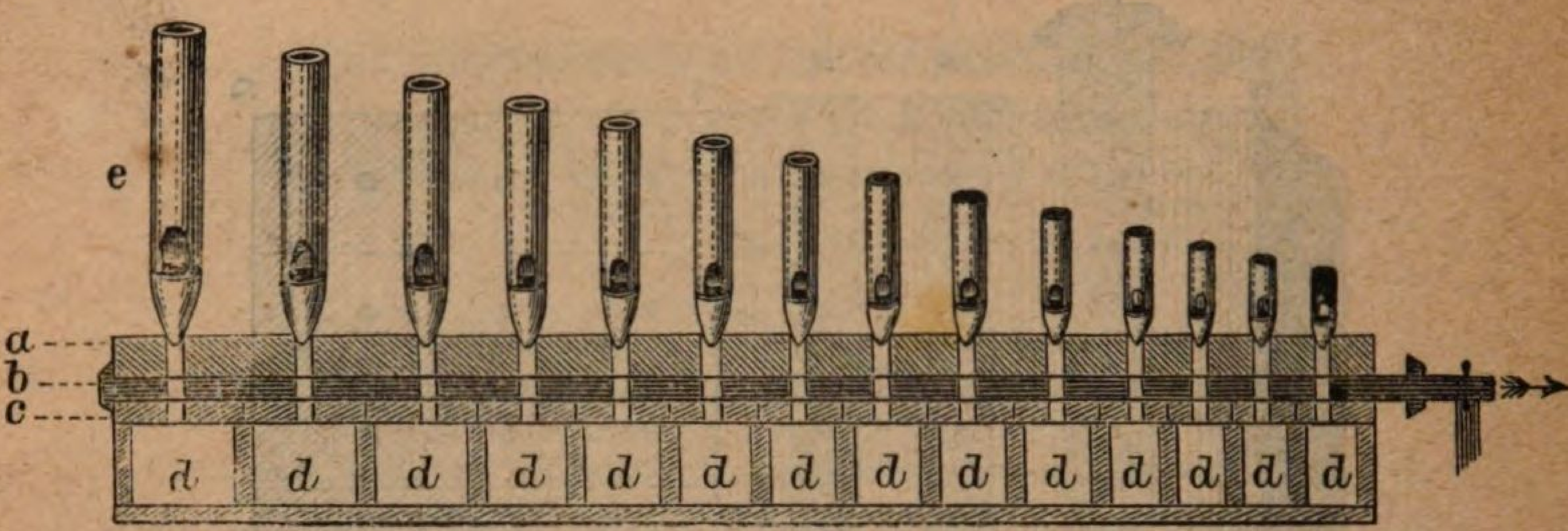
3. Ansicht derselben Windlade von oben, wenn alle Cancellenspunde darauf befestigt sind und zur Hälfte über diesen die Dämme und Schleifen.



abcd ein Theil der Windlade, wenn sie nur von den Cancellenspunden gedeckt ist.

cdef ein Theil der Windlade, der von den Cancellenspunden [illegible] und über diesen mit den Dämmen g, und den Schleifen h bedeckt ist.
Die Schleifen 1 und 2 sind von k nach i zu so weit geschoben, daß ihre Löcher auf die Löcher in den Cancellenspunden passen.
Die Löcher der Schleife 3 passen aber nicht auf die darunter befindlichen Löcher der Cancellenspunde.

4) Ansicht von der Windlade, den Schleifen und dem Pfeifenstock; Querdurchschnitt von k nach i der vorigen Abbildung, von vorne gesehen.



a) Pfeifenstock.

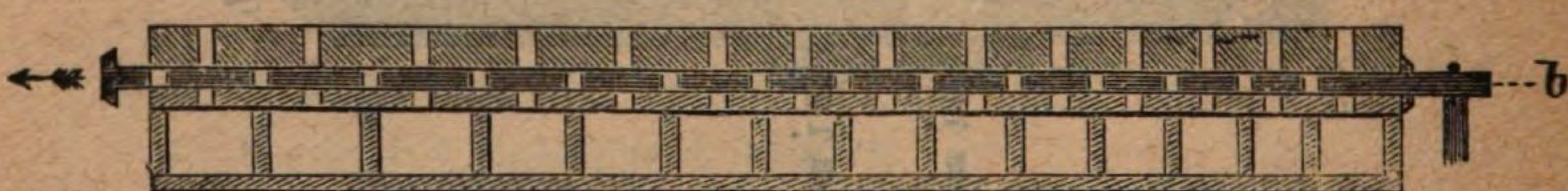
b) Schleife, so gezogen, daß die Löcher passen;

c) Cancellenspunde.

d) Cancellen.

e) Pfeifen eines Registers.

5. Dieselbe Ansicht nur mit dem Unterschied, daß die Schleife b nach links so weit vorgeschoben ist, daß ihre Löcher nicht mehr passen.



505. Wenn die Pfeifen, welche im Prospect stehen, d. h., welche an der Vorderseite der Orgel sichtbar sind, anders geordnet sind, als die Pfeifen der übrigen Register, die über der Windlade stehen, so muß für dieselben aus dem vordersten Theil des Pfeifenstocks der Wind durch besondere Röhren, Conducten genannt, seitwärts geleitet werden.

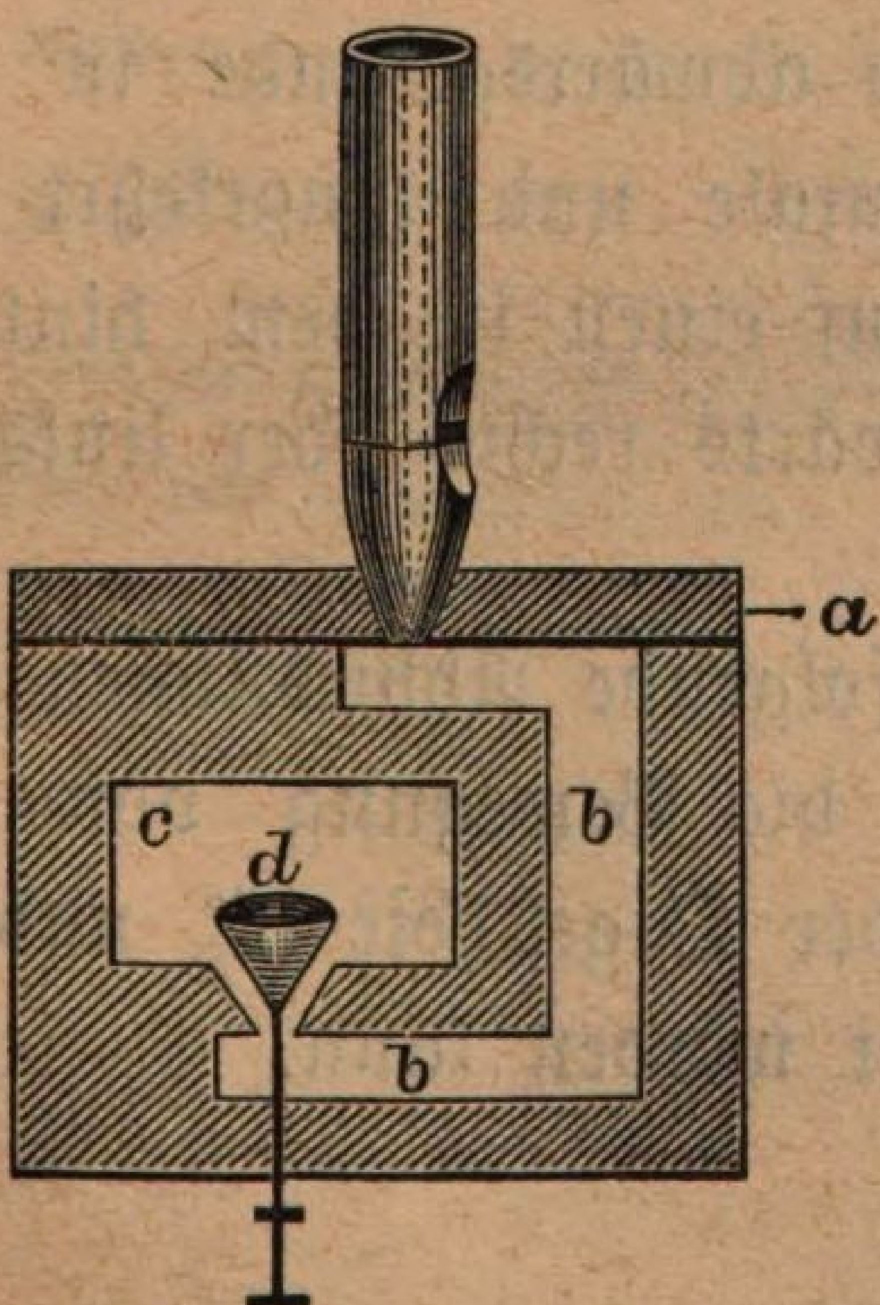
506. Statt der oben beschriebenen Windlade, Schleiflade genannt, wird in neuster Zeit auch die von Walker in Ludwigsburg erfundene Kegellade angewendet.

507. Bei derselben zertheilt sich der Luftstrom des Hauptwindkanals in so viele Windkanäle, als die Orgel Register hat. Jeder dieser Kanäle oder Windladen läuft unter den Pfeifen des Registers hin und kann durch den Registerzug gegen den Hauptkanal zu geöffnet oder verschlossen werden.

508. In dem Boden einer solchen Windlade befinden sich so viele trichterförmige Oeffnungen als das Register Pfeifen hat. In diesen Oeffnungen stecken genau eingepaßte Kegel, welche durch die mit dem Manual zusammenhängende Mechanik gehoben werden können.

509. Läßt man also den Luftstrom durch das Ziehen des Registerzugs in eine Windlade eindringen und hebt durch Niederdrücken einer Taste einen solchen Kegel, so kann der Luftstrom durch die trichterförmige Oeffnung aus dem Kanal nach unten entweichen und wird von da durch einen für jede einzelne Pfeife abgesondert geführten engen Kanal zu der Pfeife geführt, die in dem darüber befindlichen Pfeifenstock steckt.

Querdurchschnitt einer Kegellade, von der Seite aus gesehen.



a) Pfeifenstock.

b) Windkanal zur einzelnen Pfeife.

c) Windlade.

d) Kegel.

510. Diese Einrichtung hat manche Vorzüge vor der Schleiflade. Doch machen die Orgelbauer von derselben noch nicht allgemein Gebrauch, weil die Herstellung einer Kegellade mehr Arbeit und Kosten verursacht, als eine Schleiflade.

b) Das Regierwerk.

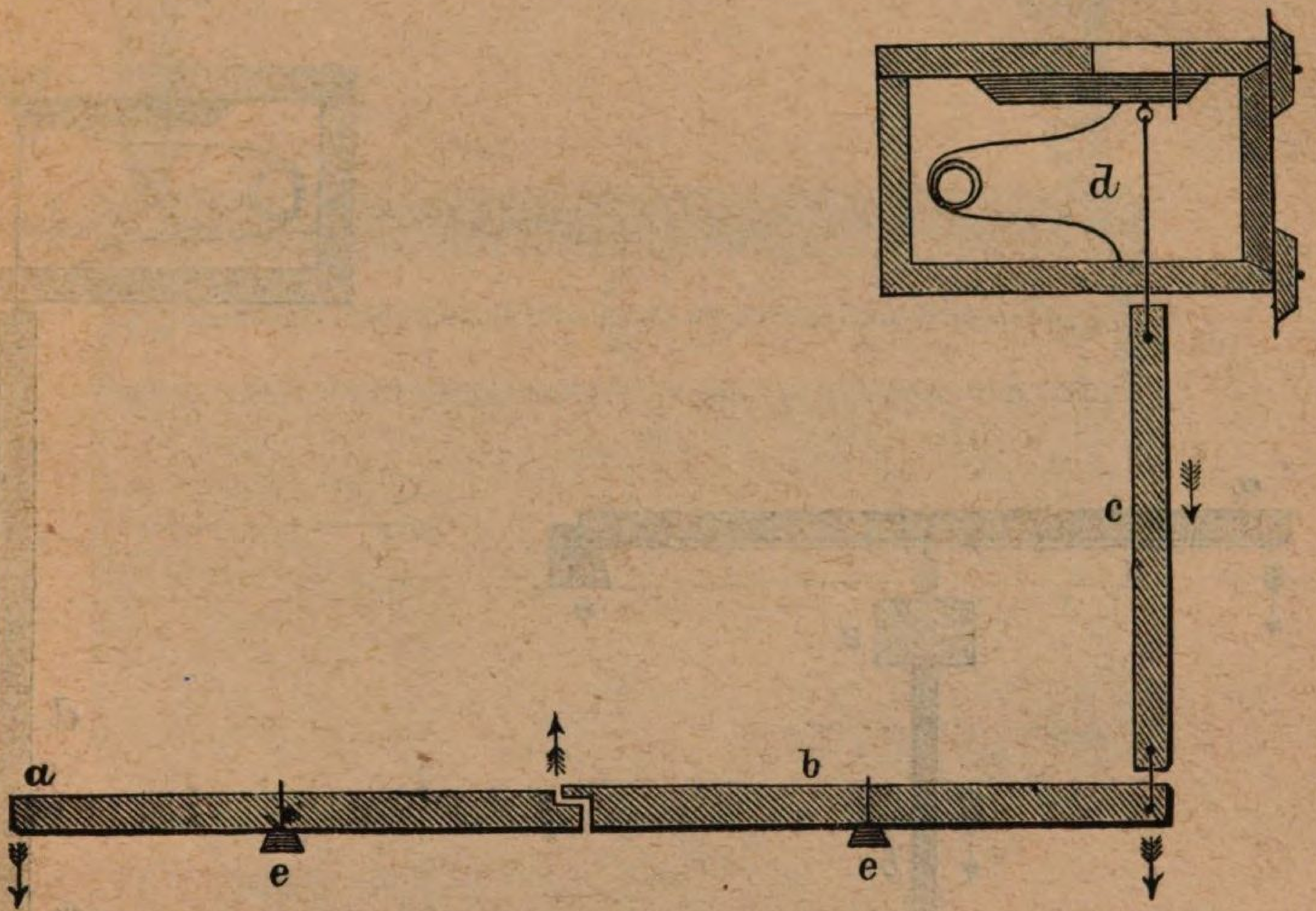
511. Das Regierwerk besteht
1) aus Manual und Pedal und allem, was durch das Niederdrücken der Tasten in Bewegung gesetzt wird (Tractur),
2) aus den Registerzügen, und den Bestandtheilen, welche durch dieselben bewegt werden (Registratur).

512. Das Manual und das Pedal besteht aus einer Reihe von Unter- und Obertasten. Durch das Niederdrücken einer solchen Taste soll ein Spielventil herabgezogen werden, damit der Luftstrom in die Cancelle eindringen kann, über welcher alle Pfeifen stehen, die zu der einen Taste gehören.

513. Da aber die Tasten meist nicht senkrecht unter den Spielventilen stehen, so sind verschiedene mechanische Vorrichtungen nöthig um die Bewegung bis zu den Spielventilen fortzuleiten. Zu solchen Vorrichtungen gehören die Stecher, die Winkelhaken, die Wippen, die Abstracten, die Wellen und das Wellenbrett, auf welchem die Wellen befestigt sind. Durch diese Vorrichtungen kann jede abwärtsgehende in eine aufwärtsgehende, oder in eine horizontale und umgekehrt verwandelt oder eine Bewegung kann auf einen in dem hinteren Theil der Orgel, oder auf einen seitwärts rechts oder links gelegenen Punct verlegt werden.

Zur Veranschaulichung mögen folgende Abbildungen dienen. Die 1te und 2te zeigt, wie die Bewegung von dem Manual gegen den hinteren Theil der Orgel die 3te und 4te wie sie gegen rechts und links geleitet werden kann.

1te Abbildung.
Ansicht von der Seite.



a) Manualtaste.

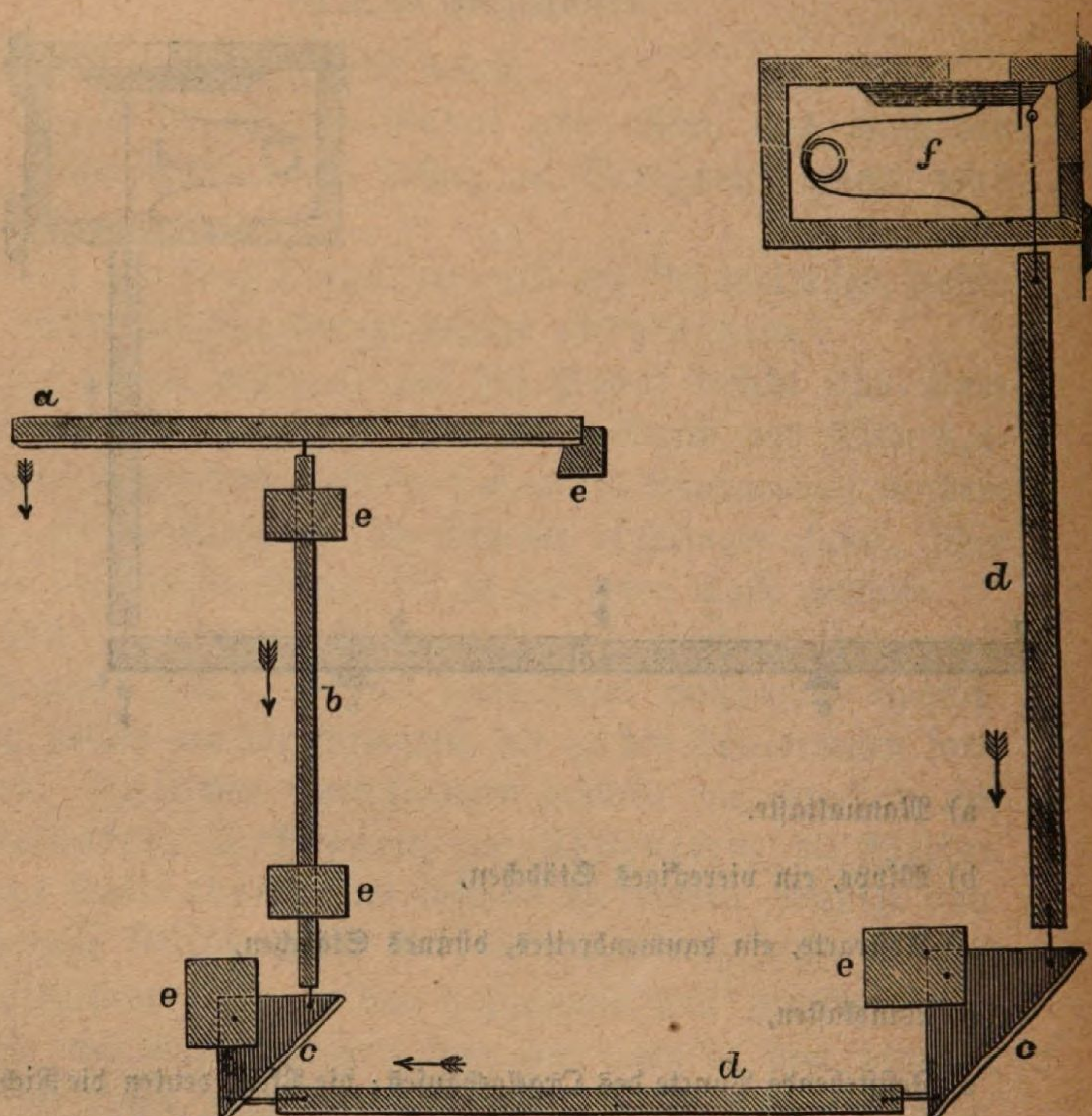
b) Wippe, ein viereckiges Stäbchen,

c) Abstracte, ein daumenbreites, dünnes Stäbchen,

d) Windkasten,

e) Feststehende Puncte des Orgelgehäuses; die Pfeile deuten die Richtung der Bewegung an.

2te Abbildung.
Ansicht von der Seite.



a) Manualtaste.

b) Stecher, ein fingerdickes, viereckiges Stäbchen.

c) Winkel.

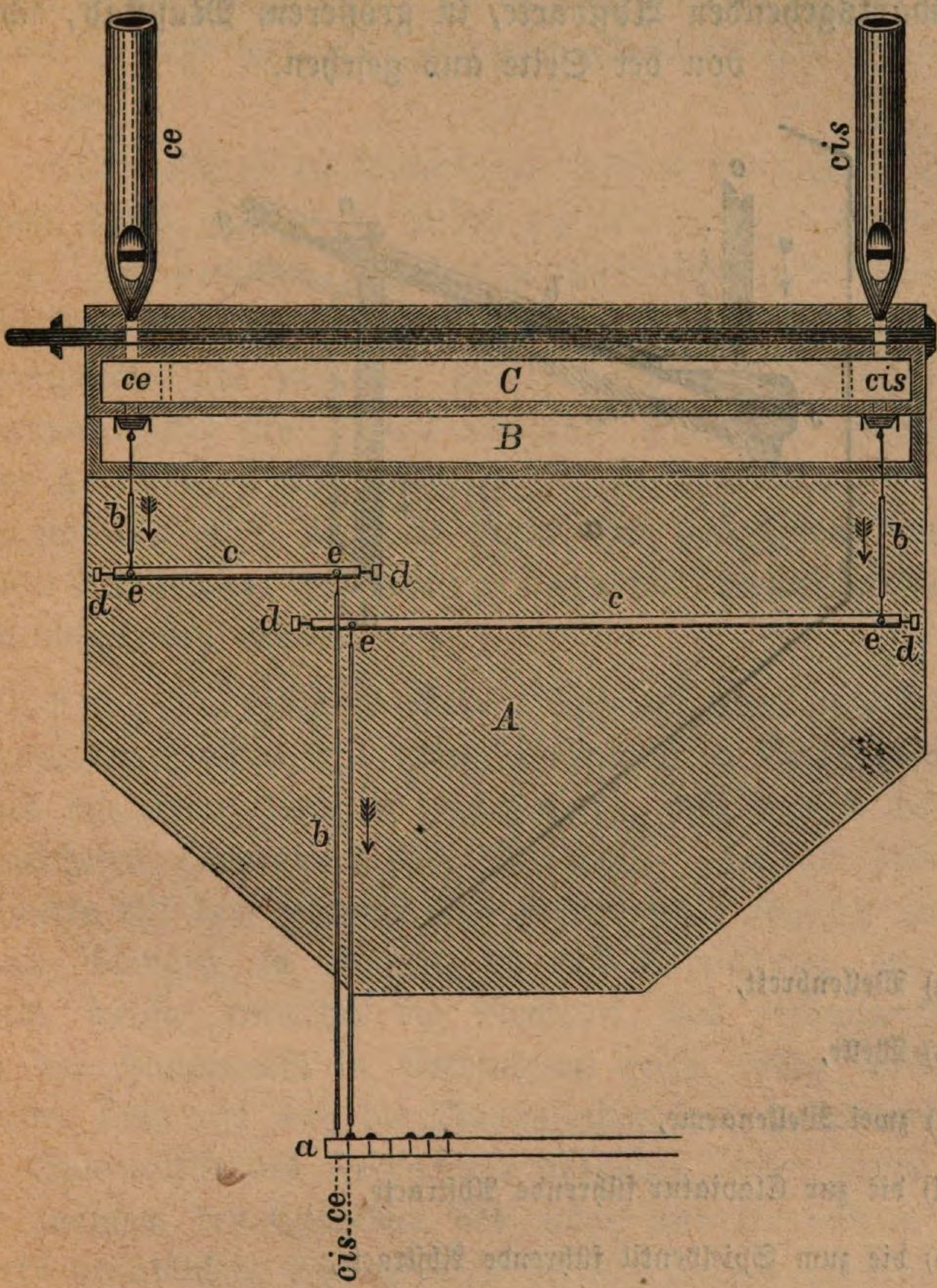
d) Abstracten.

e) Feststehende Leisten mit Einschnitten.

f) Windkasten.

3te Abbildung zur Veranschaulichung der Wellatur.

Ansicht von vorne.



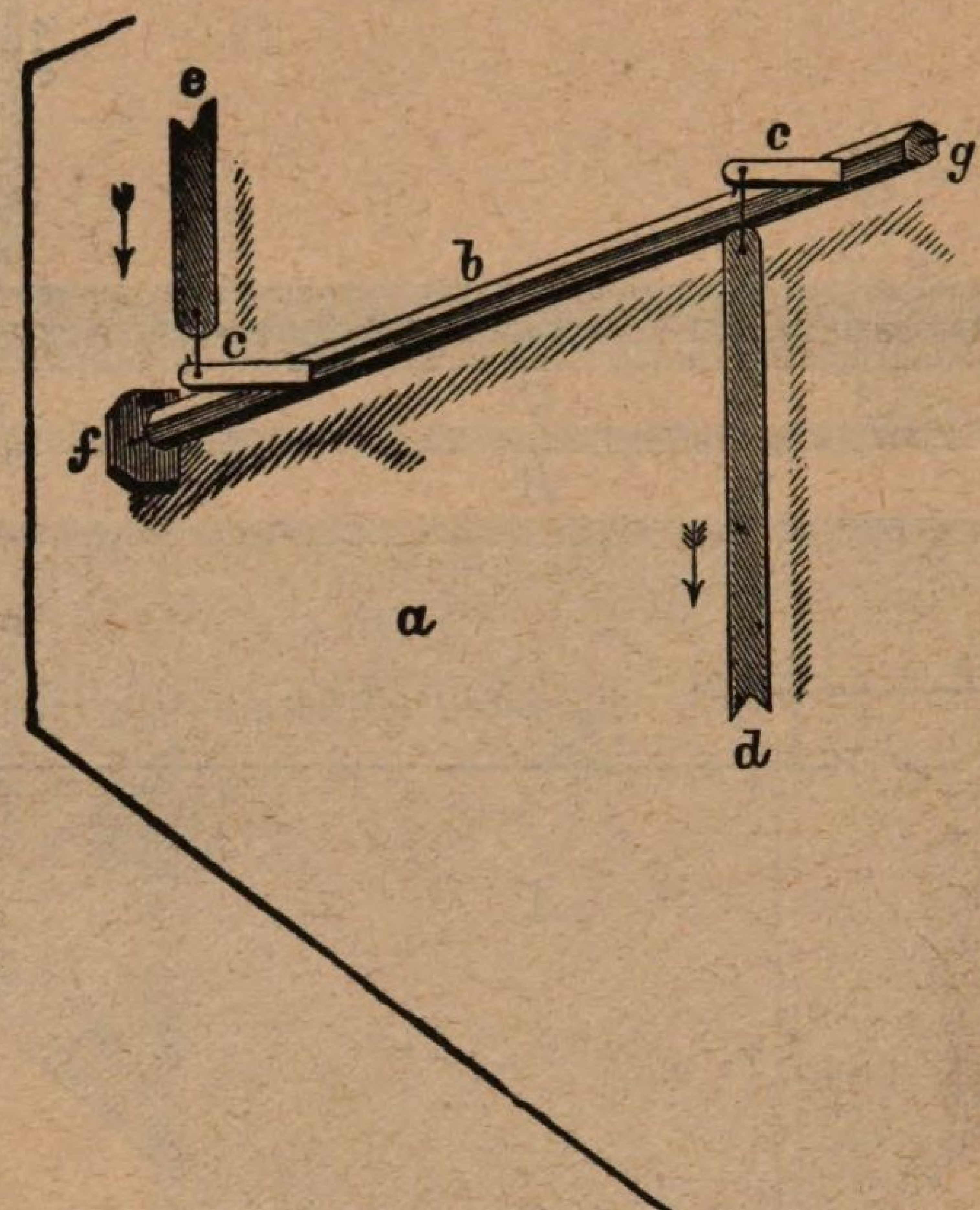
A) Wellenbrett, senkrecht stehend;
B) Windkasten;
C) Windlade, an deren einen Ende die Ce-Cancelle, an dem anderen die Cis-Cancelle angedeutet ist.
a) Claviatur.
b) Abstracten.
c) Wellen, etwa zolldicke, vier- oder achteckige Stäbe, die sich in dem Klötzchen d um ihre Axe drehen.

Die Klötzchen d sind an dem Wellenbrett befestigt.

Die Wellen haben bei e je zwei fingerlange Aermchen, an deren Ende die aufwärts- und die abwärtslaufende Abstracte durch Drath befestigt ist.

4te Abbildung.

Eine Welle mit den zwei Aermchen und mit der auf- und der abwärtsgehenden Abstracte, in größerem Maßstab, schief von der Seite aus gesehen.



a) Wellenbrett,

b) Welle,

c) zwei Wellenarme,

d) die zur Claviatur führende Abstracte,

e) die zum Spielventil führende Abstracte,

f) Holzklötzchen, in welchem die Axe der Welle sich dreht,

g) Ort, wo das zweite Klötzchen gedacht werden muß.

514. Zur Befestigung und Regulirung der verschiedenen Bestandtheile des Regierwerks, dienen die Winkelscheiden d. i. die an dem Gehäuse befestigten Leisten, in deren Einschnitten die Winkel festgemacht sind, die Leitstifte, durch welche die Tasten und die Spielventile in ihrer Lage gehalten werden, die Stellschrauben, durch welche die Abstracten etwas

näher an die Spielventile und an die Tasten angezogen oder von denselben entfernt werden können; auch gehören hieher die Federn durch welche die Pedaltasten empor gedrückt werden, damit sie nicht durch ihre Schwere allmählich ihre Spielventile aufziehen.

515. Durch die Pedaltasten werden die Spielventile geöffnet, durch welche der Wind zu den Baßpfeifen eindringen kann. Um den Ton derselben zu verstärken, ist die Einrichtung getroffen, daß die Pedaltasten zugleich die Spielventile der Manualwindlade aufziehen und dadurch auch die Pfeifen der Manualregister zum Tönen bringen. Diese Vorrichtung nennt man Kopplung (Verbindung). Diese Verbindung ist entweder nnveränderlich oder sie kann von dem Organisten durch einen Registerzug, Pedalkoppel genannt, hergestellt oder wieder aufgehoben werden.

516. An größeren Orgeln sind oft zwei oder drei Manuale, deren jedes mit einem Orgelwerk in Verbindung steht, eines mit einem stärkeren (Hauptwerk), das andere mit einem schwächeren (Nebenwerk oder Oberwerk). Um die beiden Orgelwerke mit dem Manual des Hauptwerkes zugleich zum Ertönen bringen zu können, ist eine Vorrichtung angebracht, durch welche entweder die Mechanik des Nebenwerks mit der des Hauptwerks in Verbindung gesetzt oder gekoppelt werden kann, so daß die Manualtasten des Hauptwerks auch die Spielventile des Nebenwerks aufziehen, oder durch welche die zwischen den Cancellen des einen und des andern Orgelwerks befindlichen Scheidewände beseitigt werden können, so daß durch Oeffnen der Spielventile des einen Werks der Luftstrom auch in die Cancellen des andern Werks geleitet wird Durch einen Registerzug, Manualkoppel genannt, kann der Orgelspieler diese Verbindung herstellen oder aufheben.

517. Zur Mechanik gehört auch die Registratur, d. h. die rechts und links von dem Manual aus dem Orgelgehäuse hervorstehenden Knöpfe, Manubrien oder Registerzüge genannt, und was damit in Verbindung steht. Durch das Herausziehen

eines Registerzugs wird dem Luftstrom der Zutritt zu den Pfeifen eines Registers, d. h. einer die auf dem Manual oder Pedal dargestellte Tonleiter umfassenden Reihe von Pfeifen der gleichen Klangfarbe eröffnet, und durch das Hineinschieben wird dieser Zutritt des Luftstroms abgesperrt.

518. Bei der Kegellade geschieht dies, indem die Manubrien in Verbindung mit Ventilen stehen, die versperrt oder geöffnet werden können und durch die der Luftstrom aus dem Windkanal in jede einzelne unter einem Register befindliche Lade einströmen kann.

519. Bei der Schleiflade geschieht es, indem die Manubrien durch Schiebstangen, Wellen und Wippen in Verbindung mit den Schleifen stehen. Durch das Herausziehen eines Manubriums wird eine Schleife gerade soweit verschoben, daß seine Löcher gerade über den Löchern der Cancellen und gerade unter den Löchern des Pfeifenstocks zu stehen kommen.

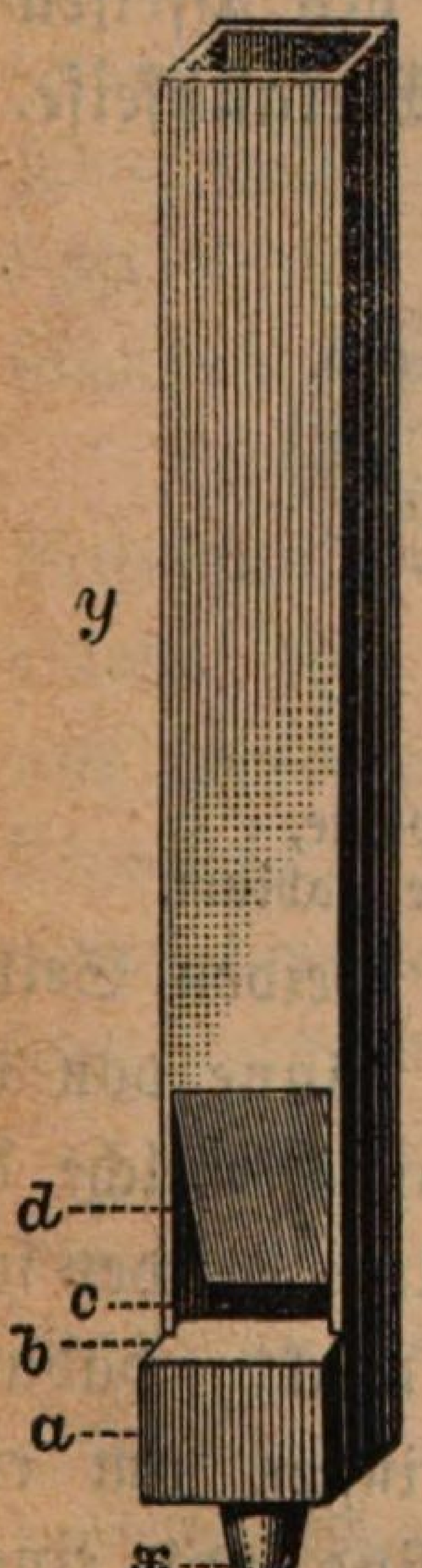
520. Außer den Manubrien, welche dazu dienen, den Zutritt des Luftstroms zu den Pfeifenreihen (Registern) zu öffnen oder zu versperren, und deren Zahl die Zahl der sogenannten klingenden Stimmen einer Orgel bestimmt, gibt es andre Manubrien, von denen die einen die Pedal- oder die Manualkoppel bewegen, andre die Bestimmung haben, dem Calcanten ein Zeichen zu geben, während durch andre zur Schonung der Orgel nach Beendigung des Orgelspiels die Windbehältnisse entleert werden können, und durch andre der Luftstrom von den Windkästen abgesperrt werden kann, was etwa wünschenswerth ist, wenn ein Ton fortheult.

c) Das Pfeifenwerk.

521. Die Orgelpfeifen sind ihrer Construction nach entweder Labialpfeifen oder Zungenpfeifen. Erstere theilt man dem Material nach ein in Metallpfeifen und in Holzpfeifen. Die Metallpfeifen bestehen entweder aus reinem, meist englischem Zinn, oder aus einer Mischung von Zinn und Blei, schlechtweg Metall genannt. Die Holzpfeifen werden entweder aus weichem (Kiefern-, Fichtenholz ꝛc.) oder aus hartem (Ahorn- Birnbaum- ꝛc.) Holz verfertigt. —

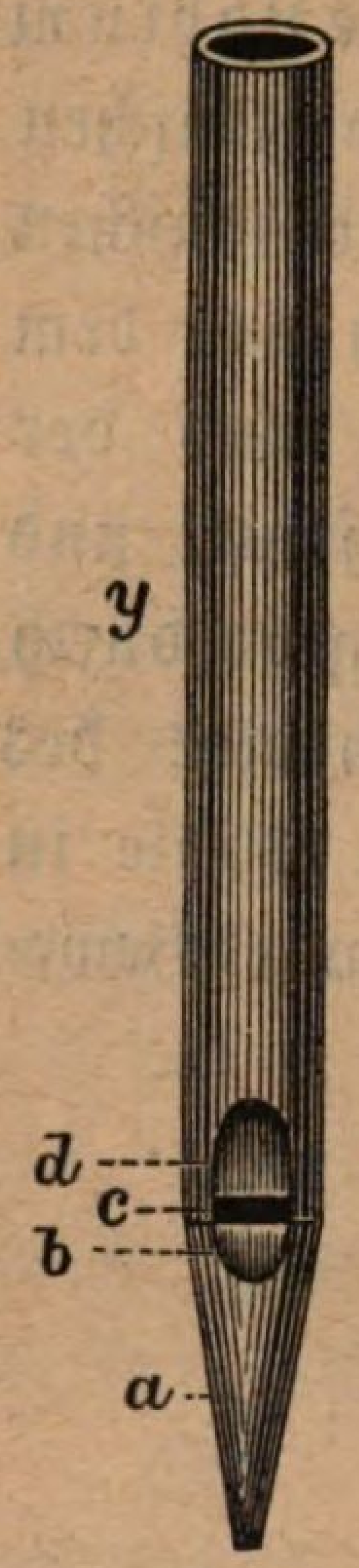
522. Bei den Labialpfeifen ist eine Luftsäule der tonerzeugende, schwingende Körper. Eine Labialpfeife besteht 1) aus dem Pfeifenfuß, an welchem sich das untere Labium (Lippe) und der Pfeifenkern d. h. die Scheidewand zwischen dem Pfeifenfuß und dem Pfeifenkörper befindet und zwischen diesem Labium und dem Kern die Kernspalte, 2) aus dem Pfeifenkörper, an welchem das obere Labium und der Aufschnitt d. h. der Zwischenraum zwischen der Kernspalte und dem oberen Labium zu bemerken ist. Der Luftstrom geht durch den Pfeifenfuß und durch die Kernspalte an die Schneide des oberen Labiums, bricht sich an derselben und bringt so die in dem Pfeifenkörper befindliche Luftsäule in schwingende Bewegung.

1. Offene Labialpfeife von Holz.



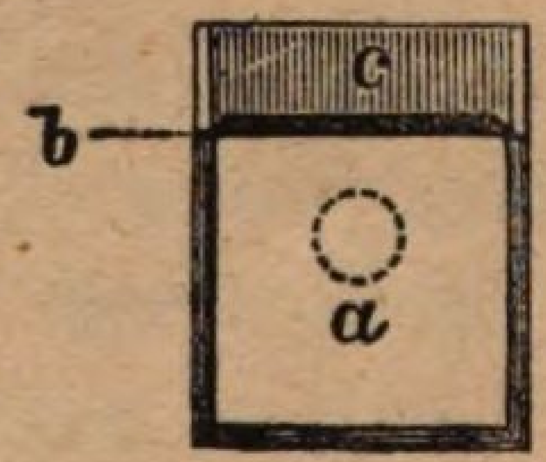
x. der eigentliche Fuß,
a. der Fuß, oder auch Windkasten,
b. das untere Labium,
d. das obere Labium,
y. der Pfeifenkörper, (von oben bis an b.)
c. der Aufschnitt.

2. Labialpfeife von Metall.



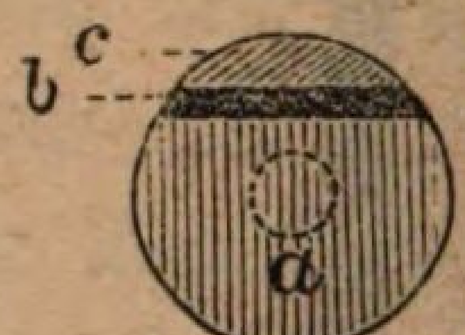
a. der Fuß.
b. das untere Labium.
c. der Aufschnitt.
d. das obere Labium.
y. der Pfeifenkörper (von oben bis c.)

3. Grundriß des Pfeifenfußes einer Holzpfeife.



a. der Kern,
b. die Kernspalte,
c. das untere Labium.

4. Grundriß des Pfeifenfußes einer Metallpfeife.



a. der Kern,
b. die Kernspalte,
c. das untere Labium.

523. An vielen Pfeifen befinden sich auf beiden Seiten des Aufschnitts sogenannte Bärte d. h. kleine, dünne von der Pfeife abstehende Brettchen oder Zinnplättchen, durch welche der Luftstrom an dem oberen Labium zusammengehalten werden soll.

524. Viele Labialpfeifen sind oben zugedeckt; dadurch erhalten sie eine dumpfere Klangfarbe und klingen um eine Octave tiefer (warum?). Metallene Pfeifen sind mit einem Hut gedeckt, der dem Deckel einer runden Schachtel gleicht,

hölzerne mit einem Spund oder Stöpsel d. h. einem in die Oeffnung der Pfeife passenden Brettchen, in dessen Mitte ein Zapfen befestigt ist, mit welchem der Spund in die Pfeife geschoben oder herausgezogen werden kann.

525. Die Tonhöhe einer Labialpfeife wird (abgesehen von dem Unterschied der gedeckten und offenen Pfeifen) durch die Größe, insbesondere durch die Länge des Pfeifenkörpers bestimmt. Je größer eine Pfeife ist, desto tiefer ist ihr Ton. Das Verhältnis der Länge eines Pfeifenkörpers zu seiner Weite nennt man Mensur. Man unterscheidet weite, mittlere und enge Mensur.

526. Die Tonfarbe und Tonstärke einer Labialpfeife hängt von verschiedenen Umständen ab, von dem Material, aus dem sie gemacht ist, von ihrer Mensur, von dem Maß des Windzuflusses, von der Höhe des Aufschnitts, von der Gestalt des oberen Labiums, davon, ob sie gedeckt oder oben offen ist 2c.

527. Bei den Zungenpfeifen wird der Ton nicht allein durch die Schwingungen einer Luftsäule, sondern zugleich durch die Schwingungen einer elastischen metallenen Zunge (eines länglicht-viereckigen Streifens) erzeugt. Die in das Mundstück einer Zungenpfeife aus dem Pfeifenstock einströmende Luft bringt die auf dem Mundstück an einem Ende befestigte, sonst aber freischwingende Zunge in vibrirende Bewegung.

528. Die Zungen liegen entweder an der Oeffnung des Mundstücks an, wie das Blättchen an dem Mundstück der Klarinette, oder sie sind um ein weniges kleiner als die Oeffnung und schwingen bei der Vibration in die Oeffnung hinein. Erstere Art von Zungen nennt man „aufschlagende“, letztere „ein- oder „durchschlagende“. Erstere haben einen schnarrenden, schmetternden, letztere einen sanfteren, milderen Ton.

529. Die Tonfarbe der Zungenpfeifen hängt außerdem von dem Metall ab, aus welchem die Zunge besteht und von der Mensur derselben, d. h. von dem Verhältniß zwischen Länge, Breite und Dicke der Zunge, sowie auch von der Beschaffenheit des Schallbechers, welcher sich oberhalb des Mundstücks befindet, und der auch zur Verstärkung des Tones dient

530. Die Tonhöhe einer Zungenpfeife ist von der Länge des freischwingenden Theils der Zunge abhängig, und von der Dicke und Schwere des schwingenden Endes. Je länger der schwingende Theil der Zunge ist und je schwerer und und dicker das schwingende Ende derselben, desto tiefer ist der Ton.

531. Da die Zungen in der warmen Temperatur sich etwas ausdehnen, so sinkt die Tonhöhe derselben während des Sommers und steigt während des Winters, weshalb die Zungenregister nicht zu jeder Zeit mit den Labialregistern zusammenstimmen.

532. Eine Reihe von Pfeifen gleicher Tonfarbe und Tonstärke, die nach der durch die Reihenfolge der Manual- oder Pedaltasten angezeigten Tonleiter in der Orgel aufgestellt sind, heißt ein Register.

533. Der Ton einer Orgelpfeife kann nicht bloß durch den einer zweiten der gleichen Tonhöhe verstärkt werdeu, sondern auch durch den Ton einer andern, welcher eine oder 2 Oktaven höher klingt, ohne daß der Ton der ersten so verändert würde, daß man ihn einer höheren Octave zurechnete. Die Register einer Orgel sind daher in der Weise von einander verschieden, daß, während das eine die Tonleiter vom großen bis zum dreigestrichenen C gibt, ein andres dieselbe Tonreihe enthält, nur um eine Octave höher, und sich somit vom kleinen bis zum viergestrichenen C erstreckt.

534. Es gibt in größeren Orgeln auch Register, welche zu jeder Taste die Quinte, ja auch die große Terze des Tones ertönen lassen, nach dem die Taste den Namen hat. (Dieß sind die mitklingenden Töne.) Ein solches Register verursacht natürlich nur dann keinen Misklang, wenn zugleich eine größere Zahl von Registern gezogen ist, welche zu jeder Taste die Töne angeben, nach denen die Taste benannt ist; in diesem Falle aber gibt es dem Orgelton Glanz und Fülle.

535. Die Register, welche zu jeder Taste den Ton hören lassen, nach welchem die Taste den Namen führt, heißen Grund- oder Hauptregister, und ihre Zahl muß in jeder Orgel die bei weiten vorwiegende sein. Die, welche auf jede

Taste die Quint oder Terz von dem Ton eines Hauptregisters hören lassen, nennt man Nebenregister; diejenigen, welche auf jede Taste mehrere Töne hören lassen, nämlich außer dem Ton ihres Namens noch die Quinte, oder die Quinte und Terze, oder beide letzteren allein, nennt man gemischte Stimmen oder Mixturen.

536. Da der Körper einer offenen Labialpfeife mittlerer Mensur, die das große C geben soll, ungefähr 8 Fuß lang sein muß, so pflegte man ein Register, welches auf der tiefsten C-Taste wirklich das große C hören läßt, ein achtfüßiges zu nennen, und aus demselben Grund nennt man ein andres, welches auf derselben Taste das kleine C hören läßt, ein vierfüßiges ꝛc.

537. So gibt also

ein 8füßiges Register auf der untersten C-Taste das große C,

ein 4füßiges Register auf der untersten C-Taste das kleine C,

ein 2füßiges Register auf der untersten C-Taste das eingestrichene C,

ein 1füßiges Register auf der untersten C-Taste das 2gestrichene C,

ein 16füßiges Register auf der untersten C-Taste des Contra C,

ein 32füßiges Register auf der untersten C-Taste das Subcontra C.

Die 2- und 1füßigen Register, welche schon auf die Tasten der tiefen Octaven die Töne der oberen Octaven hören lassen, werden nicht ganz durchgeführt, sondern repetiren in den höheren Octaven, da die Pfeifen zu klein würden, als daß man die Tonunterschiede genau noch bemessen könnte.

538. Da das Tonkörperverhältnis der Quinte zur Prime wie 2 zu 3 ist, so bezeichnet man die Quintenregister mit $5\frac{1}{3}$ füßig, $2\frac{2}{3}$ füßig, oder $5\frac{1}{3}$ Fußton ꝛc. und

ein $5\frac{1}{3}$ füßiges Quintenregister hat auf der untersten C-Taste das große G,

ein $2\frac{2}{3}$ füßiges Quintenregister hat auf der untersten C-Taste das kleine g 2c.

Da das Tonkörperverhältnis einer Terz zur Prime wie 4 zu 5 ist, so bezeichnet man ein Terzenregister, das zu 16 Fußtonregistern gehört mit $3\frac{1}{5}$ füßig und

ein $3\frac{1}{5}$ füßiges Terzenregister hat auf der untersten C-Taste das kleine e

ein $1\frac{3}{5}$ füßiges Terzenregister hat auf der untersten C-Taste das eingestrichene e.

539. Die Orgelregister haben nach ihrem Tonumfang, ihrer Tonstärke und Tonfarbe verschiedene Namen.

1) Manualregister, A) Haupt- oder Grundstimmen.

a) das Principal, in größeren Orgeln 8 füßig, in kleineren 4 füßig, im ersteren Fall mit Octave 4 Fuß und Superoctave 2 Fuß, und manchmal Supersuperoctave 1 Fuß verbunden, hat weite Mensur, starken Windzufluß, kräftigen Ton. Das Principal steht im Prospect und ist von Zinn, wenigstens von der kleinen Octave an.

540. b) Geigenprincipal, Fugara, Viola di Gamba oder Gamba, Flageolet, die drei ersteren 8 oder auch 4 füßig, das letztere 2 oder 1 füßig, haben engere Mensur und starken Windzufluß und einen scharfen streichenden Ton, sind meist aus Metall.

541. c) Flöte (flauto traverso), Hohlflöte, haben mittlere Mensur, weniger Windverbrauch und sanfteren Ton; meist aus Holz, 8 füßig.

542. d) Spitzflöte, unten weite Mensur, sich noch oben stark verengend, 8, 4 und auch 2 füßig, meist von Metall; Gemshorn, Solicional sehr eng mensurirt, 8 oder auch 4 füßig, mit geringem Windverbrauch mit lieblichem, sehr sanftem Ton.

543. e) die gedeckten Register meist in 8 oder 4 Fußton, zuweilen in 2 Fuß- und in größern Orgeln 16 Fußton mit verschiedenen Namen: Grobgedackt, Lieblichgedackt 8′, Kleingedackt 4′, Bordun 16′,

meist aus Holz, mit dumpfen, summenden, mehr hohlklingendem Ton.

544. Quintatön und Nachthorn, erstens 16′ oder 8′, letzteres meist 4′ lassen außer dem Grundton die Duodezime leise mit erklingen, was durch den niedrigen Aufschnitt bewirkt wird.

545. B. Nebenregister.

Diese führen den Namen Quinte und Nassat (Nassat) mit verschiedenen genaueren Bestimmungen z. B. Gedacktquinte, Spitzquinte u. dgl., oder den Namen Terze mit ähnlichen Bestimmungen.

Diese Register werden in der Regel schwach intonirt.

In größeren Orgeln hat man auch schon Septimenregister eingesetzt.

546. C. Gemischte Stimmen.

a. Cornett, aus Metall oder Zinn, stark intonirt, meist in 8′ Ton, beginnt auf der tiefsten Taste C c g c e, oder in 4′ Ton, c g c e; ist also fünffach oder vierfach 8′ 4′ $2\frac{2}{3}$′ 2′ $1\frac{3}{5}$′.

b. Sesquialtera, aus Zinn oder Metall, weite Mensur, ist zweifach und beginnt auf der tiefsten Taste mit g e; ist also 2 fach.

c. Cymbel, auch weit mensurirt, steht im 1′ Ton, ist dreifach, beginnt auf der tiefsten Taste mit c e g und repetirt in allen Octaven. Aehnlich ist das Register Scharf, oder Scharfcymbel.

d. Tertian, ist zweifach, hat Terz und die darauffolgende höhere Quinte, beginnt also auf der tiefsten Taste mit e g, und repetirt in den oberen Octaven.

e. Rauschquinte oder Rauschflöte ist zweifach, beginnt mit g c.

f. Mixtur, gewöhnlich mit Principalmensur, ist je nach der Größe der Orgel 3 bis 12 fach, hat Octaven und Quinten, auch oft noch eine Terz und ist sehr verschieden disponirt.

547. Zungenregister, sind immer Grundstimmen, haben also 16′, 8′ oder 4′ Ton. Die gewöhnlichsten sind:

a. Trompete 8′ mit lautem, scharfen,
b. Klarinette 8′ mit etwas sanfterem Ton,
c. Fagott 8′ und in den oberen Octaven Oboe genannt,
d. Oboe 4′ mit schwächeren, sanfterem Ton,
e. Vox humana (Menschenstimme) 8′.

548. 2) Pedalregister: Diese sind 8′, 16′ oder 32′, in größeren Orgeln auch 4′ 2′ 2c.; in kleineren sind die Baßregister durch Verkopplung mit dem Manual verstärkt.

Die gewöhnlichsten sind:
a. Subbaß 16′, mit weiter Mensur und gedeckt, stark intonirt,
b. Violonbaß 16′ oder 8′, stark intonirt und streichend.
c. Octavbaß 8′ ähnlich dem Subbaß, nur eine Octave höher,
d. Principalbaß, offen oder gedeckt, stark intonirt 8′ und 16′ auch 32′ im letzteren Fall auch Untersatz genannt,
e. Bourdon 16′, summend mit schwächerem Luftzufluß,
f. Posaune, 16′, ein Zungenregister, mit aufschlagenden Zungen und schmetterndem Ton.

549. d. **Das Gehäuse.**

Dasselbe umschließt das ganze Orgelwerk von hinten und auf beiden Seiten und theilweise auch an der Vorderseite, (nur sind meist die Bälge von der Orgel abgesondert) verwahrt es gegen äußere Verletzung und bedeckt es von oben, damit nichts von der Decke in dasselbe hineinfallen und die Pfeifen verstopfen kann. Die Zugänge in das Innere des Gehäuses sind mit Füllungen oder mit verschließbaren Thüren versperrt. An dem Gehäuse sind auch manche Bestandtheile der Orgel befestigt, die dem Regierwerk zum Halt dienen, so wie auch die Pfeifenbänke und Pfeifenlehnen, durch welche die Pfeifen gegen das Umfallen gesichert werden.

550. **Beseitigung kleinerer Fehler und Schäden.**

Das Orgelwerk ist wie jede complicirte Maschine manchen Störungen ausgesetzt und zwar desto mehr, je mehr es der Feuchtigkeit, der Sonnenhitze, der Zugluft, dem Staub oder dem

Zutritt von Mücken, Vögeln, Fledermäusen ꝛc. preisgegeben ist. Da nicht überall ein Orgelbauer zur Hand ist, so ist es nöthig, daß ein Organist kleineren Fehlern abhelfen, oder doch untersuchen kann, wo der Fehler steckt, um bestimmen zu können, ob ein Orgelbauer zu Hülfe gerufen werden muß.

551. Oft tritt eine Störung dadurch ein, daß ein Ton fortklingt (heult), auch wenn man die Taste nicht mehr niederdrückt. In diesem Fall ist das Regierwerk von der Taste bis zum Spielventil (oder bis zum Kegel) zu untersuchen.

Entweder ist etwas zwischen die Tasten gefallen, so daß sich diese klemmen, oder in die Winkelscheiden, so daß die Winkel stecken bleiben, oder in die Kämme, zwischen denen sich die Abstracten bewegen, dann ist dem Uebelstand durch sorgfältiges Entfernen des hineingefallenen Gegenstandes abzuhelfen; oder es ist eine Taste gequollen, so daß sie sich mit der Nachbartaste oder mit dem Leitstift zu stark reibt, dann ist die Taste an der rechten Stelle zu schaben und zu glätten, oder das Loch, in dem der Leitstift steckt, etwas zu erweitern, oder der Leitstift etwas auf die entgegengesetzte Seite zu biegen, oder es sind die Abstracten oder die Stecher oder die Winkel etwas gequollen, dann sind diese etwas zu schaben und zu glätten, oder die Oeffnung, in der sie sich klemmen, etwas zu erweitern. Auch können die Wippen an ihren Endpuncten nicht mehr aufeinander passen und müssen in die rechte Richtung gebracht werden, oder es haben sich die Drahtschleifen an den Abstracten verbogen, sind hängen geblieben und müssen wieder zurecht gebogen werden.

552. Ist bis zum Windkasten alles in Ordnung, so muß dieser durch Wegnahme des Spundes geöffnet werden. In diesem Fall ist dann entweder der Pulpetendraht verbogen und klemmt sich in seinem Loch; dann ist dieser sanft zu biegen und ein wenig mit Oel zu befeuchten, oder es ist die Feder matt geworden und drückt das Spielventil nicht auf die in die Windlade führende Oeffnung; dann ist die Feder mit der Federschere oder dem Federhaken herauszunehmen und durch eine neue zu ersetzen, oder sie ist durch Auseinanderbiegen zu stärken, oder

das Spielventil ist durch heftiges Spielen zu weit heruntergeschnellt und hat sich auf den Leitstift gesetzt, dann ist das Ventil wieder loszumachen und dem zu starken Fall der Taste dadurch vorzubeugen, daß man unten auf dieselbe ein Lederstückchen aufleimt; oder es schließt das Ventil nicht völlig, weil etwas Staub oder Sand darauf liegt, dann ist das Ventil mit einer Feder oder mit einer Sandfeile zu reinigen. Auch kann sich durch Eintrocknen des Holzes die ganze Verbindung zwischen Taste und Spielventil verkürzt haben und das völlige Schließen des Ventils dadurch verhindert werden, dann ist durch Drehen einer Stellschraube die Verbindung so weit als nöthig wieder zu verlängern.

553. Wenn eine Pfeife gar nicht, oder schlecht anspricht oder surrt, so liegt der Fehler darin, daß etwas in dem Pfeifenfuß oder in der Kernspalte steckt; dann ist die Pfeife herauszunehmen und zu säubern; oder es hat eine unberufene Hand das obere Labium eingedrückt, dann ist dieses sanft auswärts zu biegen; oder es steckt die Pfeife nicht ganz im Loch des Pfeifenstockes, so daß Wind daneben geht; oder die Abstractenleitung hat sich verlängert, so daß das Niederdrücken der Taste das Spielventil nur halb öffnet, dann ist die Abstractenleitung durch Drehen an der Stellschraube zu verkürzen.

554. Hört man in der Orgel ein Zischen und Sausen, so sehe man die Bälge und Windbehältnisse nach, ob dieselben nicht ausgehen; man horche, an welcher Stelle das Sausen ist, taste mit der Hand herum und leuchte mit einem brennenden Licht herum, so wird man an der Hand oder am Flackern des Lichtes den Luftstrom spüren und die schadhafte Stelle finden; dann leime man auf den Riß im Holz einen Streifen starkes Papier oder Leder.

555. Wenn die Orgel einen matten Ton bekommen hat und die Pfeifen nur halb ansprechen, so liegt das an dem Mangel an Windzufluß; in diesem Fall ist vielleicht der Windkastenspund nicht fest verriegelt, oder der Calcant hat, um sich seine Arbeit zu erleichtern, die Gewichte auf den Bälgen ganz oder theilweise entfernt. Man hat dann nur den Wind-

kasten fest zu schließen und die fehlenden Gewichte auf die Bälge zu legen.

556. Wenn sich eine Orgel verstimmt hat, so hat man die Hülfe des Orgelbauers nöthig, da das Stimmen dieses Instruments eine besondere Uebung erfordert. Doch ist es möglich, daß die Stimmung einer Orgel im Ganzen vollkommen rein ist und sich durch einen besonderen Zufall nur einige Pfeifen verstimmt haben. In solchem Fall ist es wünschenswerth, wenn der Organist selber nachhelfen kann.

557. Eine offene hölzerne Labialpfeife wird höher, wenn man die Stimmplatte von der Oeffnung weg-, tiefer wenn man sie auf die Oeffnung hinbiegt.

Eine offene metallene Labialpfeife wird höher, wenn man ihre obere Oeffnung durch das Stimmhorn (ein Instrument, das an einer Seite mit einem Kegel, auf der andern mit einem Hohlkegel endigt) erweitert, indem man den Kegel in die Oeffnung steckt und denselben abwärtsdrückend dreht, tiefer, wenn man ihre Oeffnung verengert, indem man den Hohlkegel darauf setzt und denselben ebenfalls abwärtsdrückend dreht.

Neuerdings hat man diese Pfeifen mit Stimmschlitzen eingerichtet; sie werden höher gestimmt, wenn man die Zinnstreifen vom Schlitz weg-, tiefer, wenn man diese hinbiegt.

558. Gedeckte hölzerne Labialpfeifen werden tiefer gestimmt, wenn man den Stöpsel auswärts zieht, höher, wenn man ihn einwärts klopst.

Gedeckte metallene Labialpfeifen werden tiefer, wenn man den Hut auswärts dreht, höher, wenn man ihn einwärts klopft.

559. Zungenpfeifen werden höher gestimmt, wenn man die Krücke, mit welcher die Zunge auf das Mundstück gedrückt wird, gegen das schwingende Ende der Zunge schiebt, tiefer aber, wenn man sie in entgegengesetzter Richtung schiebt.

560. Wenn die Tasten der Claviatur eine ungleiche Höhe bekommen, so sind sie durch Drehen an den Stellschrauben in gleiche Höhe zu bringen.

Wenn die Bälge knarren, so ist meist dadurch zu helfen,

daß man die Bolzen, welche durch den Balgclavis und den Stößer gehen, einölt.

Das Registriren.

561. Unter Registriren versteht man die Kunst, die einzelnen Register einer Orgel so mit einander zu verbinden, daß sie einen schönen Zusammenklang geben und einen solchen, der zu der vorzutragenden Composition am besten paßt.

562. Hiebei ist Rücksicht zu nehmen 1) auf die Tonhöhe, 2) auf die Tonstärke und 3) auf die Tonfarbe.

Bezüglich der Tonhöhe gelten die Regeln:

a) Im Manual müssen die 8füßigen, im Pedal die 16füßigen Register vorherrschen und die Grundlage bilden.

b) Bei Zusammenstellung der Grundstimmen sollen keine Lücken stattfinden. Man darf nicht etwa 8füßige mit 2füßigen zusammenstellen, ohne daß man auch 4füßige dazu nimmt.

563. Bezüglich der Tonstärke ist zu bemerken:

a) die 4-, 2- und 1füßigen Register des Manuals und die 8- und 4füßigen des Pedal haben den Zweck die 8füßigen des Manuals und die 16füßigen des Pedals zu verstärken, und dem Tone mehr Klarheit und Frische zu geben,

b) die kleineren Register müssen zu den Registern, welche die Grundlage bilden, in einem ebenmäßigen Verhältnis stehen. Zu einem einzigen schwachen 8füßigen Register dürfen nicht z. B. zwei starke 4füßige, oder gar ein starkes 4füßiges und ein 2füßiges gezogen werden, da hiedurch der Ton zu grell und schreiend wird.

c) Mixturen dürfen nur bei vollem Werk in Anwendung kommen.

d) Pedal und Manual dürfen bezüglich der Tonstärke nicht viel verschieden sein. Das Pedal darf etwas kräftiger registrirt werden als das Manual.

564. Bezüglich der Tonfarbe kommt es auf den Charakter des Tonstücks an, das man spielen will. Prinzipalstimmen geben einen kräftigen, breiten Ton, durch Vereinigung mit offenen und gedeckten Flötenstimmen wird derselbe voller und milder, die Flötenstimmen allein haben etwas Weiches, Sanftes, dies wird durch streichende enger mensurirte Stimmen etwas schärfer, der Ton achtfüßiger Register wird durch Hinzunahme eines 4füßigen heller 2c.

565. Wenn man das Pedal und 2 Manuale etwa gleich stark, aber mit etwas verschiedener Tonfarbe registrirt, ist man im Stande beim Spiel den Eindruck hervorzubringen, als ob drei verschiedene Instrumente zusammengespielt würden, indem etwa ein Manual einen flötenartigen, das andre einen hornartigen, das Pedal aber einen celloartigen Ton hervorbringt.

Capitel VII.

Beschreibung der übrigen Musik-Instrumente und die Instrumentalmusik beim Gottesdienst.

A. Tasten-Instrumente.

I. Das Harmonium.

566. Dieses Instrument, eine Verbesserung des im Anfang unsres Jahrhunderts erfundenen Aeolodikons, das später auch Physharmonica genannt wurde, ist durch Pariser und Wiener Instrumentenmacher, besonders aber durch Schiedmayer in Stuttgart zu der gegenwärtigen Vollkommenheit ausgebildet worden.

567. Der Ton wird bei demselben wie bei den Zungenpfeifen einer Orgel durch metallene länglicht-viereckige Zungen

oder Metallstreifen erzeugt, welche durch einen Luftstrom in Schwingung versetzt werden. Jede Zunge ist über der unmerklich größeren Oeffnung einer Metallplatte an dem einen Ende festgeschraubt, und schwingt, wenn der Luftstrom durch die Oeffnung dringt mit dem anderen Ende über dieser Oeffnung und in dieselbe hinein, gerade so wie dies bei der allbekannten Mund- und Ziehharmonika der Fall ist.

568. Das Instrument hat meist die Form und Größe einer Commode und eine Tastatur wie eine Orgel oder ein Klavier, meist von 4 bis 5 Oktaven. Durch das Niederdrücken wird ein Ventil geöffnet, durch welches dann der Luftstrom sich bewegen und die Metallzunge in Schwingung bringen kann.

Der Ton erklingt, so lange die Taste niedergedrückt bleibt, und ein Luftstrom erzeugt wird. —

569. Unter der Claviatur befinden sich die Zungen, unter diesen der Windkasten und unter diesen ein Magazinbalg, welcher durch zwei kleine Schöpfbälge gefüllt wird, die abwechselnd mit den Füßen niedergetreten werden müssen. Durch das Herausziehen eines Registerzugs, Expression genannt, wird bewirkt, daß der Luftstrom aus den Schöpfbälgen nicht erst in den Magazinbalg, sondern sogleich in den Windkasten gelangt. In diesem Fall kann durch einen sanften Druck des Fußes ein leiser, durch starken Druck ein lauter, starker Ton erzeugt und somit crescendo und decrescendo gespielt werden, während sonst durch den Magazinbalg ein ziemlich gleichmäßiger Luftstrom erzeugt wird, wie bei einer Orgel.

570. Bei größeren Harmonien findet sich nicht bloß eine, sondern mehrere Zungenreihen oder Register, hier gewöhnlich Spiele genannt, die wie bei der Orgel theilweise auch in Octaven zusammenstimmen. Während also ein Register die 5 Octaven vom Contra C bis zum 3 gestrichenen C umfaßt, reicht ein andres vom großen C bis zum viergestrichenen C. Ein Register der ersteren Art wird 16füßig, eines der letzteren Art 8füßig genannt 2c. Jedes dieser Register wird durch ein Paar Registerzüge zum Erklingen gebracht.

571. Der Ton des Harmoniums ist dem Ton der Holz-

blasinstrumente ähnlich, in der Tiefe dem des Fagotts und der Baßklarinette, in der Höhe der Klarinette, der Oboe und der Flöte. Je nach der Form oder der Mensur der Zungen ist der Ton schärfer oder weicher.

572. Es gibt auch Harmonien mit zwei Manualen und mit 4 bis 5 Spielen verschiedener Tonfarbe. Auch werden solche Instrumente mit Pedaltastatur versehen (Pedalharmonien), durch welche die tiefen Octaven des Manuals niedergezogen werden können. Bei diesen Instrumenten muß natürlich der Balghebel von einer zweiten Person bewegt werden.

573. Das Harmonium eignet sich vorzüglich zum Vortrag von Chorälen und orgelmäßigen Musikstücken, sowie von älteren Klavierstücken z. B. von Händel und Bach, bei geschickter Behandlung der Bälge mit dem Expressionszug können aber auch neuere Klavierstücke, manche Theile von Sonaten (besonders Andante's u. Adagio's) gut darauf hervorgebracht werden. Sehr wohl eignet es sich auch zur Begleitung von Chor- und Sologesang und zum Zusammenspiel mit Streichinstrumenten, wo es als Ersatz für Blasinstrumente gelten kann.

574. Ein noch mehr klaviermäßiges Spiel ist bei denjenigen Harmonien möglich, welche mit Percussionsmechanik versehen sind. Durch diese wird beim Niederdrücken einer Taste die Zunge durch den leisen Stoß eines Hämmerchens in Bewegung gesetzt und eine vollkommen präcise Ansprache bewirkt.

575. Am häufigsten dient gegenwärtig das Harmonium zur Begleitung des geistlichen Gesangs in kleineren Kirchen, Betsälen, Schulzimmern und bei der Hausandacht. —

II. Das Klavier (Pianoforte oder Fortepiano. (Flügel, Piano)

576. Unsere Klavierinstrumente, welche nach ihrer verschiedenen Form und Bauart entweder Pianoforte (tafelförmige) oder Fortepiano, Flügel und Pianino genannt werden, sind allmählich aus dem Hackbrett, dem Klavicembalum oder Tongentenklavier entstanden. —

577. Beim ersten wurden die Saiten vom Spieler mit

Stäbchen geschlagen, beim zweiten und dritten, wurden sie durch eine Klaviatur zum Ertönen gebracht; am hinteren Ende jeder Taste war nämlich ein aufrecht stehendes Messingstäbchen befestigt, durch welches beim Niederschlagen der Taste die Saite empor gedrückt wurde; nur der zwischen dem Messingstäbchen (Tangente) und dem Steg befindliche Theil der Saite durfte klingen, das Erklingen des übrigen Theils war durch dazwischengezogene Tuchstreifen verhindert.

578. Es gab im vorigen Jahrhundert auch Klaviere, meist flügelförmig gebaut, bei denen die Saiten durch Stückchen von Rabenfederkielen, oder von Ochsenhaut, die sich am hinteren Ende der Tasten befanden, gerissen wurden. (Kielflügel.)

579. Das Hammerklavier erfand der Organist und Musiklehrer Christoph Gottlieb Schröter geb. 1699, gest. 1782 in Nordhausen. Schon im Jahre 1717 legte er dem Dresdener Hof ein doppeltes Modell vor, ohne daß es beachtet wurde. Da er ohne Mittel war, überließ er die Ausführung dem berühmten Orgel- und Klaviermacher Gottfr. Silbermann zu Freiberg, der um 1730 das erste Hammerklavier baute und dasselbe Fortepiano nannte. (Später wechselt der Name Fortepiano und Pianoforte.)

580. Fast gleichzeitig kam der Instrumentenmacher Bartolo Christofali in Florenz auf den Gedanken Hammerklaviere zu bauen. Es ist zweifelhaft, ob die Erfindung von Schröter und von Christofali gemacht wurde, oder ob einer von der Idee des andern gehört hat.

581. Das Hammerklavier, je nach seiner Gestalt Flügel oder Fortepiano genannt, verdrängte nach und nach die Tangentenklaviere und Kielflügel und wurde im Lauf des letzten Jahrhunderts, besonders bezüglich der Besaitung und der Mechanik vielfach vervollkommnet. Großes Verdienst hat in dieser Beziehung der Instrumentenmacher J. A. Stein in Augsburg. Erst seit einigen Jahrzehnten werden außer Flügeln und den tafelförmigen Fortepiano's auch Pianino verfertigt, bei welchen die Saiten senkrecht liegen, und die sich besonders

dadurch empfehlen, daß sie den Raum des Zimmers weniger beengen.

582. Die wesentlichen Bestandtheile des Flügels oder Fortepianos sind der Kasten, der Stimmstock, die Wirbel, der Resonanzboden, die Saiten und die Mechanik, zu welch' letzterer die Tastatur, das Hammerwerk und die Dämpfung gehören. Man hat gegenwärtig dreierlei Mechanik 1) die deutsche oder Wiener Mechanik, 2) die englische und 3) die von Erard in Paris (einem geborenen Straßburger) 1823 erfundene französische Mechanik.

583. Die erste Art ist die wohlfeilste, doch hat sie den Nachtheil, daß die Hämmer aus den Kapseln, in denen sich ihr eines Ende bewegt, herausspringen oder daß sie sich doch zu locker oder zu schwer in denselben bewegen und daß sie beim tafelförmigen Pianoforte auch auf falsche Saiten schlagen können. Die englische Mechanik ist sicherer, weniger der Reparatur bedürftig, leichter und elastischer. Die französische hat den Vortheil, daß der Hammer schon wieder zum Anschlag gebracht werden kann, ehe er ganz herabgefallen ist. Sie ist aber complicirter und darum kostspieler herzustellen, als die englische.

584. Spielweise, Applicatur, Stimmung und Notirung ist bei allen Klavieren dieselbe. Der Tonumfang hat sich von 4 Octaven allmählich auf 7 Octaven ausgedehnt (vom Subcontra A bis zum viergestrichenen A). Dieser Umfang findet sich aber meist nur beim Flügel, die Pianino und Fortepiano beschränken sich meist auf 6½ Octaven (vom Contra C bis zum viergestrichenen f oder g). Die Notirung geschieht auf 2 Systemen, auf dem oberen im Violinschlüssel, auf dem unteren theilweise im Violinschlüssel, meistens aber im Baßschlüssel.

B. Streichinstrumente.

585. Hieher gehören alle die Instrumente, welche mit Darmsaiten bespannt und deren Saiten durch einen hölzernen mit Roßhaaren bespannten Bogen mittelst Streichen zum Ertönen gebracht werden Die Form und Einrichtung derartiger Instrumente war früher sehr verschieden, bei allen jetzt üblichen

Streichinstrumente ist sie die gleiche, sie sind nur noch in der Größe und dem zufolge in der Stimmung ihrer Saiten und der Tonregion, die sie umfassen, verschieden. Gegenwärtig sind fast ausschließlich im Gebrauch 1) die Violine (Geige), 2) die Viola, Altviola oder Bratsche, 3) das Cello oder Violoncell, 4) der Contrabaß oder Violon.

586. Die Bestandtheile eines solchen Instruments sind:

1) der Deckel oder Resonanzboden, von dessen Beschaffenheit vorzüglich die Güte des Tones abhängt,
2) der gleichgroße Boden,
3) die Seitenwände oder die Zarge, durch welche Deckel und Boden verbunden ist,
4) der Hals,
5) das Griffbrett, dessen einer Theil auf dem Hals festgeleimt ist, während der andere frei über den Deckel herabgeht,
6) der Sattel, der oben quer über den Hals herüberläuft und mit Einschnitten für die Saiten versehen ist,
7) der Wirbelkasten oder die Schnecke, das ausgehöhlte Ende des Halses, dessen Seitenwände runde Löcher haben, in welchen
8) die Wirbel gehen, in welche ebenfalls je ein Loch gebohrt ist, um das eine Ende der Saiten an dem Wirbel zu befestigen. Mit dem anderen Ende hängen die Saiten an dem
9) Saitenhalter, einem Brettchen, das an einem im unteren Theil der Zarge steckenden Knopf oder Zapfen befestigt ist,
10) der Steg, ein dünnes Brettchen von hartem Holz, das mit zwei Füßen zwischen Griffbrett und Saitenhalter auf dem Resonanzboden steht und von den darauf liegenden Saiten auf demselben festgehalten wird,
11) der Stimmstock, ein hölzernes Stäbchen, welches unter dem rechten Fuß des Steges zwischen den Deckel und den Boden gespreizt ist,

12) der **Balken**, eine kleine Holzleiste, welche innen auf den Resonanzboden, unter dem linken Fuß des Stegs, aufgeleimt ist.

Auf beiden Seiten des Steges befinden sich im Resonanzboden die sogenannten F-Löcher.

I. Die Violine.

587. Die **Violine** oder **Geige**, das kleinste der Streichinstrumente, das wichtigste Instrument des Orchesters und das vornehmste Soloinstrument, war schon im 12ten Jahrhundert namentlich bei den romanischen Völkern im Gebrauch. Ihre jetzige Gestalt hat sie etwa seit Ende des 16ten Jahrhunderts. (Die berühmten sogenannten Cremoneser Violinen von den Brüdern Antonius und Hieronymus Amati in Cremona stammen aus jener Zeit.)

588. Sie ist gegenwärtig mit vier Darmsaiten bespannt, (früher nur mit drei) von denen die tiefste übersponnen ist. Sie werden gestimmt g d a e. Die für die Violine bestimmten Tonstücke werden ausschließlich im Violinschlüssel notirt und reichen vom g bis c. Dieser Umfang wird in der Höhe noch durch die sogenannten Flageolettöne erweitert.

II. Die Viola oder Bratsche, (auch Alto und Altviole).

589. Diese ist etwas größer als die Violine. Von ihren vier Saiten sind die beiden tieferen übersponnen. Sie werden gewöhnlich gestimmt: c g d a, also eine Quinte tiefer als die Violine. Der Tonumfang erstreckt sich vom c bis c. Die Noten für dieses Instrument werden im Altschlüssel d. h. im C-Schlüssel auf der dritten Linie geschrieben.

590. Sein Toncharakter ist im Allgemeinen düster und ernst. Die oberen Töne haben oft etwas unangenehm Scharfes, die tieferen zeichnen sich dagegen durch weiche Klangfülle aus. Erst im 19ten Jahrhundert wurde diesem Instrument eine selbständigere Stelle eingeräumt, während es früher nur als Füllstimme benützt wurde. Als Soloinstrument wird es sehr selten gebraucht.

III. Das Violoncello, (Cello.)

591. Das Cello übertrifft an Größe die Viola viel mehr, als diese die Violine. Es wird sitzend gespielt, indem man es zwischen die Kniee einklemmt. Seine vier Saiten, von denen die zwei tieferen übersponnen sind, stimmen C G d a, also gerade eine Octave tiefer, als die der Viola. Sein Tonumfang reicht von C bis g. Beim Orchester wird aber von den oberen Tönen von g bis g fast nie Gebrauch gemacht.

592. Die Notierung für das Cello geschieht im Baßschlüssel, für die höheren Tonlagen im Tenorschlüssel, d. h. im C-Schlüssel auf der 4ten Linie. Auch wird hiefür theilweise der Violinschlüssel gebraucht und zwar hin und wieder mißbräuchlicherweise so, daß die Noten um eine Octave niederer zu spielen sind (ähnlich wie Tenoristen die im Violinschlüssel geschriebenen Lieder eine Octave tiefer singen.)

593. Die Klangfarbe des Cello ist angenehm und lieblich. Im Orchester dient dasselbe zur Verstärkung des Basses, doch tritt es auch oft melodieführend auf. Es ist auch ein beliebtes Soloinstrument besonders für den Vortrag ausdrucksvoller, ernster Melodien.

594. Applicatur, Spielweise, Bezeichnung des Fingersatzes ist wie beim Spiel der Violine und Viola. Natürlich ist die linke Hand viel weiter auszuspreizen, da die Saiten viel länger sind.

IV. Der Contrabaß, (Violon).

595. Dies Instrument ist wahrscheinlich neueren Ursprungs als das Cello. Es ist wenigstens doppelt so groß als dieses, hat einen dicken, markigen Ton, und ist dem Orchester als Grundlage der Harmonie unentbehrlich. Man hat Bässe mit drei, häufiger solche mit vier Saiten. Die dreisaitigen stimmen gewöhnlich: Contra-G, großes D und A; die viersaitigen: Contra-E, Contra-A, großes D und großes G. Der Tonumfang des vierseitigen Violon erstreckt sich vom Contra-E bis zum kleinen g, oder auch noch darüber.

596. Zur Notierung benützt man den F- oder Baßschlüssel. Die Töne werden immer eine Octave höher notirt, als sie klingen sollen.

Längere Passagen lassen sich wegen der Länge der Saiten in schnellem Tempo nur schwer ausführen. Der Violon hat meist einen langsameren, ernsten Gang.

C. Blasinstrumente.

a) Holzblasinstrumente.

1. Die Flöte, (flauto traverso, ehedem Zwerchpfeife.)

597. Die Flöte ist wohl eins der ältesten Instrumente. Sie besteht aus einer (aus 4 Stücken zusammengesetzten) hölzernen Röhre, deren dickeres Ende mit einem verschiebbaren Stöpsel geschlossen ist, und welche nahe an diesem Ende ein Loch zum Anblasen und auf das andere Ende zu mehrere Löcher hat, durch deren Verschließen und Oeffnen die Scala ermöglicht wird.

598. Sie ist aus sehr einfachen Anfängen zu hohem Grad der Vollkommenheit gebracht, sowohl bezüglich der Gleichheit und Schönheit, als auch bezüglich der Reinheit des Tones; auch ist ihre Applicatur in neuester Zeit dadurch erleichtert, daß die Löcher nicht mit den bloßen Fingern, sondern alle durch Klappen geöffnet und geschlossen werden.

599. Es gibt Flöten von verschiedener Größe, deren Tonumfang demzufolge auch in verschiedene Tonregionen fällt. Die gewöhnlichste ist die D-Flöte, so genannt, weil das eingestrichene d bis auf die neuere Zeit ihr tiefster Ton war. Ihr Tonumfang erstreckt sich nach oben bis zum dreigestrichenen a, oder auch zum viergestrichenen c. Nach unten wird in neuerer Zeit ihr Umfang bis zum eingestrichenen c, ja bis zum kleinen h erweitert.

600. Die auf der D-Flöte gespielten Noten klingen in der nach der Notirung zu erwartenden Tonhöhe; dies ist bei den anderen Arten von Flöten nicht der Fall. Die Notirung in ihrem Verhältnis zur Applicatur ist bei allen Flöten gleich; bei allen außer der D-Flöte klingen die Töne anders als die Note erwarten läßt, nämlich

1) bei der Liebesflöte eine kleine Terz tiefer,

2) bei der G=Flöte oder dem Panaulon des Prof. Bayer in Wien eine Quinte tiefer,
3) bei der Terzflöte oder F-Flöte eine kleine Terz höher,
4) bei der Octavflöte oder dem Piccolo eine Octave höher,
5) Es-Flöte eine kleine None höher,
6) bei der Octav=Terz=Flöte eine kleine Dezime höher.

Die ersten beiden sind natürlich größer, die 4 letzgenannten kleiner als die D=Flöte. Die drei letzten werden meist nur bei der Militärmusik angewendet.

601. Die Notirung geschieht in dem Violinschlüssel. Die Tonfarbe ist bei den kleineren Flöten etwas schärfer als bei der D-Flöte und den zwei noch größeren Flöten.

Alle haben in der Mittellage einen verhältnismäßig sanften, in der Höhe einen schneidenden und in der tiefsten Lage einen breiten Ton. Gebundene und abgestoßene Läufe lassen sich, besonders in manchen Tonarten, leicht ausführen. Im Orchester ist die Flöte meist zweifach vertreten.

In neuester Zeit werden auch Flöten aus Metall gemacht.

2) Die Hoboe, Oboe (Hautbois).

602. Die Oboe (Hautbois = Hochholz = ein hölzernes Instrument, das hohe Töne gibt, im Gegensatz zum Basson oder Fagott, das tiefe Töne gibt) stammt ohne Zweifel aus der gegenwärtig selten vorkommenden Schalmei. Ihr Erfinder ist unbekannt. Schon in der Mitte des 17ten Jahrh. scheint sie ziemlich allgemein in Gebrauch gewesen zu sein. Eine Zeit lang galt sie bei der Militärmusik für das wichtigste Instrument, so daß sämmtliche Militärspielleute den Namen Hautboisten (Hoboisten) bekamen.

603. Die Oboe ist aus zähem harten Holz gefertigt, und ist eine etwa 21 Zoll lange Röhre und besteht aus dem Kopfstück, zwei Mittelstücken und dem Schallbecher oder der Stürze. In das Kopfstück wird das Mundstück oder das Röhrchen gesteckt. Dies besteht aus 2 Rohrplättchen, welche oben schwach

gewölbt und etwas dünn geschabt, unten aber in ein cylindrisches Röhrchen zusammengefügt sind. Beim Anblasen werden diese Blättchen in zitternde Bewegung gesetzt und dadurch auch die in der Oboe befindliche Luftsäule zur Vibration gebracht und so der Ton erzeugt.

604. Die jetzige Oboe hat 8 Tonlöcher und meist 13 Klappen. Die Stimmung der Oboe ist normal, d. h. die Töne erklingen in der Tonhöhe, wie es die Notierung erwarten läßt. Der Tonumfang umfaßt die Töne vom kleinen h bis dreigestrichenen f. Die Notierung geschieht im Violinschlüssel.

Die Klangfarbe ist eigenthümlich, sehr durchdringend hell und doch lieblich, besonders in der zweigestrichenen Octave.

605. Schnelle chromatische nnd diatonische Läufe machen auf der Oboe keine sehr gute Wirkung. Sie eignet sich mehr zu getragenen Melodien. Im Orchester ist sie gewöhnlich zweifach besetzt und nimmt besonders als melodieführendes Instrument eine wichtige Stelle ein.

606. Eine größere Art Oboe, welche den gleichen Tonumfang, aber um eine Quinte tiefer hatte und die nicht aus einer geraden, sondern gebogenen Röhre bestand, war unter dem Namen „englisch Horn“ am Ende des 18ten Jahrh. im Orchester häufig zu finden, nun ist sie selten mehr in Gebrauch.

3) Das Fagott (Basson).

607. Dies Instrument ist nichts als eine verlängerte Baß-Oboe. Es ist schon ziemlich bald ausgebildet worden; schon in der Mitte des 16ten Jahrh. wurden in Nürnberg von dem Instrumentenmacher Schnitzer Fagotte in ziemlicher Vollkommenheit verfertigt.

608. Es besteht aus einer circa 8 Fuß langen Röhre von Ahornholz, welche der Bequemlichkeit wegen in zwei ungleiche Hälften getheilt ist, die durch ein drittes unten geschlossenes Stück, in welches beide parallel laufend einmünden, verbunden sind, so daß das Instrument ungefähr 5 Fuß lang ist. Die kürzere Röhre hat den Namen Flügelröhre; in dieser

steckt oben eine gebogene, messingene Röhre, von seiner Form das Fagott-S genannt; an diese wiederum wird das Mundstück oder Rohr gesteckt, das sich nur dadurch vom Oboe-Röhrchen unterscheidet, daß es größer ist. Beide hölzerne Röhren haben gewöhnlich 8 Tonlöcher und 10 Klappen.

609. Der Tonumfang des Fagotts reicht vom Contra-B bis zum eingestrichenen h. Die Stimmung ist normal. Früher gab es höher und niedriger stimmende Fagotte. — Die Fagottstimmen schreibt man im Baß- und im Tenorschlüssel.

Die Farbe seines Tons ist nicht besonders angenehm. Voller und kräftiger sind die tiefsten Töne. Die Reinheit und Bestimmtheit der Töne läßt noch zu wünschen übrig; es kommt hiebei das meiste auf die Geschicklichkeit des Bläsers an. — Im Orchester ist es meist zweistimmig vertreten und wird harmonisch und melodisch verwendet. Einen besonderen Werth hat es als Baß der Holzblasinstrumente.

610. 4. Die Klarinette

wurde um 1690 von dem Flötenmacher Denner in Nürnberg erfunden und im Laufe der Zeit vielfach verbessert. Sie wird aus Buchsbaum oder aus Ebenholz gefertigt. Sie hat acht offenstehende Tonlöcher, die mit den Fingern bedeckt werden müssen, nud eines, das mit einer Klappe zugedeckt werden kann; dagegen hat es gewöhnlich 11 Löcher, die mit Klappen gedeckt sind und durch Niederdrücken derselben geöffnet werden können. Sie besteht aus dem Schnabel (Mundstück), dem Kopfstück (Birne), zwei Mittelstücken und dem Schallbecher (Stürze). Auf der Oeffnung des Schnabels ist ein Rohrblatt befestigt, durch dessen Vibration der Ton erzeugt wird.

611. Es gibt Klarinetten in verschiedener Größe und Stimmung. Die C-Klarinette hat einen Tonumfang vom kleinen E bis zum dreigestrichenen a; ihre Stimmung ist die normale, d. h. wie die Töne klingen, so werden sie auch genannt.

Außer den C-Klarinetten gibt es noch Klarinetten anderer Stimmung, größere und kleinere, welche zwar dieselbe Appli-

catur und auch einen gleich großen, aber entweder tiefer oder höher liegenden Tonumfang haben. Die gewöhnlichsten größern Klarinetten sind B- und A-Klarinetten, die gewöhnlichsten kleinern sind die D-, Es- und F-Klarinetten. Auf diesen Klarinetten klingen die Töne anders, höher oder tiefer, als sie genannt werden. Mit demselben Griff, mit welchem man auf der C-Klarinette das c hervorbringt, erfolgt auf der B-Kl. das b, mit der A-Kl. das a; dagegen auf der D-Kl. das d, auf der Es-Klarinette das es, auf der F-Kl. das f ꝛc.

612. Das Bassethorn, eine noch größere Art von Klarinetten, steht eine Quinte tiefer als die C-Klarinette, und die Baß-Klarinette steht sogar um eine Octave tiefer als die C- und B-Klarinette. —

Mit Ausnahme der beiden letztgenanten Arten, findet die Notation für die Klariuette im Violinschlüssel statt.

613. Man unterscheidet auf der Klarinette nach der Tonfarbe 4 Register. 1) das tiefste vom e bis e (auf der C-Klarinette) auch Schalmeiregister, Chalumeau genannt, klingt dunkel, dick und weich; 2) die Uebergangstöne von f bis b klingen dumpf und etwas leer, doch weich; 3) das mittlere Register von h bis c hat einen hellen, klaren Klang; 4) die höchsten Töne sind schneidend scharf.

614. Der Ton des Instrumentes ist im Allgemeinen sehr ansprechend und des verschiedensten Ausdrucks fähig. Er kann auch vom leisesten Piano bis zum Fortissimo angeschwellt werden. — Auch können auf dem Instrumente schnelle Läufe und Passagen gut ausgeführt werden. Darum ist dasselbe (besonders die B-Klarinette) ein beliebtes Soloinstrument. Im Orchester ist es in der Regel zweifach vertreten und wird hier melodieführend, melodieverstärkend und begleitend gebraucht.

615. Im Orchester werden fast ausschließlich die C-, B- und A-Klarinetten gebraucht, die D-, Es- und F-Klarinette dagegen kommen nur bei Militärmusiken vor; die noch tiefer als die erstgenannten (Bassethorn, Baßklarinette), und die noch

höher als die letztgenannten stimmen, sind wenig im Gebrauch.

b) Blechblasinstrumente.

616. Diese Instrumente bestehen alle aus einer längeren oder kürzern Röhre von Blech (gewöhnlich Messing-, selten Kupfer- oder Silberblech), welche mit einem Schalltrichter endigt, und werden mit einem messingnen trichter- oder kesselförmig ausgehöhltem Mundstück angeblasen, das in das enge Ende der Röhre gesteckt wird.

617. Auf allen diesen Instrumenten lassen sich durch lockeres Anlegen der Lippen die tieferen, durch festeres Zusammenpressen derselben und stärkeres Andrücken an das Mundstück die höheren Naturtöne hervorbringen. Diese sind, wenn der Grundton C ist, in der tiefern Oktave C G c, in der mittleren c e g b $\underline{c}$, in der hohen $\underline{c}$ $\underline{d}$ $\underline{e}$ $\underline{f}$ $\underline{g}$ $\underline{gis}$ $\underline{b}$ $\underline{h}$ $\underline{\underline{c}}$, doch sind in der letzteren nicht alle Töne mehr rein (f und gis sind zu hoch, b zu tief) und sind von g an nur mit Anstrengung herauszublasen.

618. Um in der tieferen und mittlern Oktave die zwischen den Naturtönen liegenden Töne herausbringen zu können, hatte man früher nur das Mittel, daß man während des Blasens durch eine Hand den Schalltrichter theilweise verschloß, wodurch der Ton um eine halbe oder auch um eine ganze Tonstufe erniedrigt wird; aber er bekommt dadurch eine dumpfere Tonfarbe und verliert an Kraft und Bestimmtheit (gestopfte Töne).

619. Im Jahr 1814 hat Heinrich Stölzel aus Pleß zu demselben Zweck eine Vorrichtung erfunden, bei welcher man im Stande ist, den Luftstrom während des Blasens durch Niederdrücken einer Klappe oder Taste in kürzere oder längere in der Mitte der Röhre angebrachte Ausbiegungen hinein und in die Röhre zurück zu leiten. In Folge dessen wird, da die in der Röhre befindliche Luftsäule dadurch mehr oder weniger verlängert wird, der angeblasene Ton um eine halbe, ganze, oder um $1\frac{1}{2}$ Tonstufen, und wenn mehrere solche Klappen zugleich

niedergedrückt werden, auch um 2, $2\frac{1}{2}$ und 3 Tonstufen niedriger. Die Vorrichtung zur Veränderung nennt man Ventil. Das erste Instrument mit 3 Ventilen verfertigte C. A. Müller in Mainz.

620. Nur bei einem dieser Instrumente, nämlich der Posaune, ist schon seit dem 16ten Jahrh. eine Einrichtung getroffen, mittelst welcher man alle chromatischen Töne hervorbringen kann, indem mit einer Hand zwei mit einander verbundene parallellaufende Röhren, welche über zwei andere parallellaufende unverbundene Röhren luftdicht eingepaßt sind, mehr oder minder weit hinausgeschoben und dadurch die Töne erniedrigt werden können.

621. Die gebräuchlichsten von den genannten Instrumenten sind: 1) Hörner, 2) Trompeten, 3) Posaunen, 4) Bombardone oder Tuben. Hörner und Tuben haben weiteren, Trompeten und Posaunen engern Schalltrichter; erstere darum einen weicheren und dickern, letztere einen schärfern, schmetternden Ton.

1. Hörner.

a) das Waldhorn oder geradezu Horn genannt.

622. Dasselbe wurde früher häufig auf der Jagd als Signalhorn benützt, daher der Name Waldhorn. In neuerer Zeit wird es fast immer mit Ventilen eingerichtet. Um in verschiedenen Tonarten blasen zu können, hat man kreisförmige gebogene Röhren (Bögen) benützt, welche in das obere Ende eingesteckt werden, und durch welche man die Stimmung verschieden erniedrigen kann.
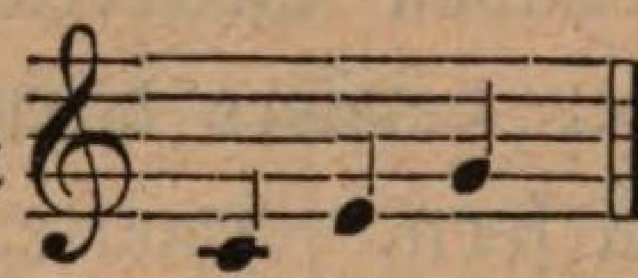
Es besteht aus einer engen, sich immer mehr erweiternden und in einem weiten Schalltrichter endigenden, kreisförmig gewundenen Röhre.
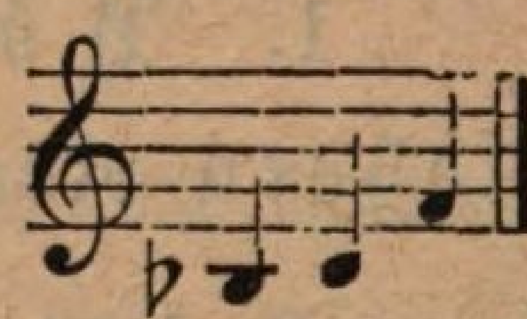
623. Durch Aufsteckung der Bögen wird aber nicht bloß die Stimmung verändert, sondern auch die Tonfarbe; denn, indem die Röhre des Instrumentes verlängert wird, verändert sich auch die Mensur, d. h. das Verhältniß der Weite zur Länge und der Ton wird weicher und sanfter, weshalb man auch
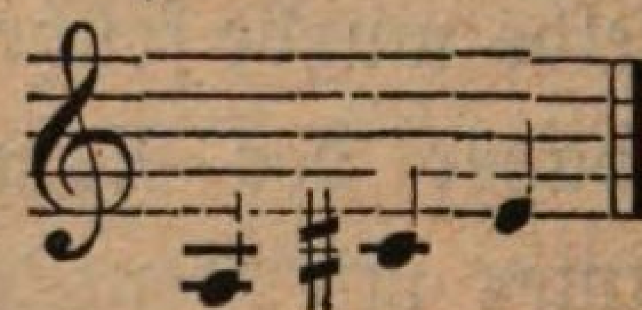
beim Ventilhorn Bögen anwendet, bei welchem es der Tonart wegen nicht nothwendig wäre.

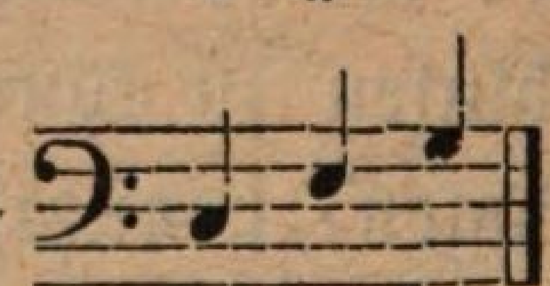
624. Ohne Bögen haben die Hörner die Stimmung C oder B und geben also die Töne c g c e g b c d e f oder B f b d f as b c d es f. Durch Aufsteckung von Bögen wird die Stimmung auf A, As, G etc. herabgesetzt. Die Notirung geschieht immer in C-Dur; wenn somit der B-Bogen aufgesteckt ist, so klingen die Töne um eine Secunde tiefer als die Noten erwarten lassen, ja wenn durch den C-Bogen die Stimmung um eine Octave herabgesetzt ist, klingen die Töne um eine Octave tiefer, als nach den Noten zu erwarten ist.
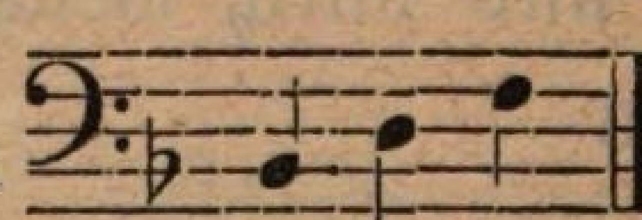
625. Die Hornstimmen werden im Violinschlüssel notirt, tiefere Töne im Baßschlüssel, aber dann wird die Notirung ganz nach der wirklichen Höhe des Tones gerichtet (nicht nach der C-Dur-Tonleiter.)

626. Die Noten  klingen auf dem C-Horn ohne Bogen, wie sie stehen; auf dem B-Horn oder auf dem C-Horn

mit B-Bogen 

mit A-Bogen 

mit dem C-Bogen 

mit dem tiefen B-Bogen 

627. Das Horn bewegt sich hauptsächlich in der kleinen und eingestrichenen Octave, sein Umfang erstreckt sich aber auch auf die große Octave und in die Mitte der zweigestrichenen Octave hinein.

628. Das Horn ist im Orchester gewöhnlich zweifach vertreten, in neuern Compositionen auch 4fach, und zwar haben dann gewöhnlich zwei Hörner eine andere Stimmung als die zwei an-

dern. Die Hörner dienen als harmonische Füllstimmen zwischen Trompeten und Posaunen. Oft werden sie aber auch melodieführend angewendet.

b) Althorn, Tenorhorn, Flügelhorn, Klappen- oder Kenthorn.

629. Diese Instrumente werden selten im Orchester, dagegen häufig bei Militärmusik angewendet.

Das Althorn, gleicht einer Trompete, hat einen Umfang vom kleinen fis bis zum 3 gestrichenen c, bewegt sich aber hauptsächlich in der eingestrichenen Octave.

Seine Stimmung ist gewöhnlich D oder Es. Die Notirung findet im Violinschlüssel statt. Die Töne klingen eine Septime (beim D-Horn) oder kleine Sexte (beim Es-Horn) tiefer als sie geschrieben sind. Es hat immer 3 Ventile.

Sein Ton ist weder so mild wie der des Waldhorns, noch so scharf und schmetternd wie der der Trompete.

630. Das Tenorhorn, gewöhnlich auch Althorn genannt, ist größer als das vorige, und hat einen nach oben gerichteten Schallbecher. Der Tonumfang reicht von G bis c: es bewegt sich meistens von der Mitte der kleinen bis zur Mitte der eingestrichenen Octave.

Es hat ebenfalls 3 Ventile. Es stimmt gewöhnlich in C, kann aber durch Aufstecken von Bögen in B und A umgestimmt werden.

Die Notirung für das Tenorhorn geschieht entweder im Baß oder Tenorschlüssel und dann der wirklichen Tonhöhe entsprechend, oder im Violinschlüssel und in diesem Fall eine Octave zu hoch. Bei der B- und A-Stimmung klingt der Ton noch um eine große Secunde oder um eine kleine Terz tiefer als er notirt ist.

Sein Ton ist dem des Horns ähnlich, nur meist etwas dicker. Das Instrument wird verschieden gebraucht, baßverstärkend, die Harmonie ausfüllend und melodieführend oder die Melodie verstärkend.

631. Das Flügelhorn ist der Trompete ähnlich in Gestalt und Größe, nur von weiterer Mensur. Es umfaßt sein

Tonumfang die Töne vom kleinen fis bis zum 2 gestrichenen g. Es wird im Violinschlüssel notirt und zwar ist je nach der Stimmung der Klang mehr oder minder tief als die Notirung, bei B-Stimmung um eine große Secunde, bei A um eine kleine Terz ꝛc. Die häufigste Stimmung ist B, A und As. Man richtet sich in der Wahl der Stimmung nach der Tonart, in welcher man blasen soll.

Die Tonfarbe hält die Mitte zwischen Horn- und Trompetenton.

632. Das Klappen- oder Kenthorn hat keine Ventile, sondern die zwischen den Naturtönen liegenden Töne werden durch das Oeffnen von Klappen bewirkt. Sein Tonumfang reicht vom kleinen h bis zum 3 gestrichnen c. Die Notation geschieht im Violinschlüssel und ist der Klanghöhe entsprechend, wenn es die Stimmung C hat.

Das B Klappenhorn klingt einen Ton tiefer als notirt ist,
„ A „ „ eine kleine Terze tiefer als notirt ist,
„ D „ „ einen Ton höher als notirt ist,
„ Es „ „ eine kleine Terz höher als notirt ist.

Es hat eine ziemlich weite Mensur. Es ist nicht so häufig im Gebrauch als das mit Ventilen versehene Flügelhorn.

2) Die Trompete. (Tromba, Clarino.)

633. Ist wohl eines der ältesten Blasinstrumente. Früher war sein Rohr nicht gebogen. Seine jetzige Gestalt soll aus der Zeit Ludwig des XII. von Frankreich herrühren. Das Rohr der Trompete ist ziemlich eng mensurirt, auch der Schallbecher ist enger als bei den verschiedenen Arten von Hörnern.

634. Es wird dies Instrument in verschiedener Stimmung und Größe verfertigt. Die gewöhnlichsten Stimmungen sind hoch C, F und tief C (Baßtrompete). Die Stimmung wird häufig durch Aufstecken von Bögen erniedrigt, am öftesten um eine ganze Tonstufe (B, Es und tief B.)

635. Der Tonumfang der Hoch C-Trompete bewegt sich zwischen c und c und hat die Naturtöne c g c e g b c,

der Umfang der F-Trompete liegt um eine Quinte, der der tief C- oder Baßtrompete um eine Octave tiefer.

636. Die Notation geschieht im Violinschlüssel und meist in C-Dur. Bei der Hoch-C-Trompete klingt der Ton wie die Notation erwarten läßt, bei den anderen Trompeten tiefer und und zwar bei der F-Trompete um eine Quinte, bei der Baßtrompete um eine Octave rc. Bei der Hoch-C-Trompete wird hin und wieder auch um eine Octave niedriger notirt, als der Ton klingt.

Die Trompeten werden fast durchweg mit drei Ventilen versehen, damit man alle Zwischentöne rein hervorbringen kann.

637. Der Ton der Trompete ist schmetternd, hell und durchdringend. Er gibt dem Orchester Glanz und Frische. Die Trompete ist im Orchester meist zweifach vertreten. Früher wurde sie nur zur Ausfüllung der Harmonie benützt. In neuern Compositionen (seit Beethoven und Weber) tritt sie auch melodieführend auf. Dies ist bei den Militärmusiken in viel ausgedehnterer Weise der Fall und ist natürlich auch seit allgemeiner Anwendung der Ventiltrompeten ganz leicht ausführbar.

Die Posaune. (Trombone.)

638. Dies Instrument ist eigentlich nur eine vergrößerte Trompete, und vorzugsweise zur Hervorbringung der tieferen Töne bestimmt. Es ist in der jetzigen Form (Zugposaune) schon im 16. Jahrh. in Gebrauch gewesen (Meuschel in Nürnberg c. 1520 war ein berühmter Posaunenmacher). Das Eigenthümliche der Zug-Posaune ist die schon oben beschriebene Einrichtung zur Verlängerung und Verkürzung ihres Rohrs, vermöge welcher alle zwischen den Naturtönen liegenden Töne hervorgebracht werden können. Bei jeder derartigen Posaune kann die Länge des Rohrs verlängert und dadurch ein jeder Naturton um ½, 1, 1½, 2, 2½ und 3 Tonstufen erniedrigt werden.

639. Gegenwärtig werden häufiger als die Zugposaunen Ventilposaunen gemacht, welche den Vorzug haben, daß die

Tonerniedrigung durch Niederdrücken der Taste leichter, schneller und sicherer bewerkstelligt wird, als durch das Verschieben der Zugstangen.

640. Es gibt Posaunen verschiedener Größe und Stimmung. Da man mehrstimmige geistliche Gesänge häufig mit Posaunen begleitet hat, so hatte man Discant-, Alt-, Tenor- und Baßposaunen. Die ersten sind nun fast ganz verschollen und werden durch Ventiltrompeten ersetzt, Alt- und Tenor-Posaunen sind seltner geworden und werden häufig durch Baßtrompeten ersetzt, die noch am häufigsten in Gebrauch stehende ist die Baßposaune.

641. Die Altposaune stimmt meist F oder Es, die Tenorposaune eine Quarte tiefer also in C oder B, die Baßposaune F oder Es. Die erste reicht vom kleinen c bis zum $\underline{a}$, die G bis $\underline{e}$, die letzte vom großen C bis $\underline{c}$.

642. Die Noten für die Posaune werden alle nach ihrer wirklichen Tonhöhe in allen Tonarten geschrieben und zwar für die Altposaune im Altschlüssel, für die Tenorposaune im Tenorschlüssel, für die Baßposaune im Baßschlüssel.

643. Der Ton dieses Instruments zeichnet sich durch imposante Fülle und Erhabenheit aus. Es ist im Orchester meist dreifach vertreten und eignet sich besonders zum Hervorheben harmonischer Sätze. Die der Posaune zugetheilte Melodie kann selbstverständlich nur eine langsamere Bewegung haben (bei der Zugposaune aus zwei Gründen).

4) Der Bombardon, die Tuba.

644. Diese einander ähnlichen Instrumente sind vergrößerte Tenorhörner mit der Stimmung F Es und C, deren Umfang sich gewöhnlich vom Contra B bis zum $\underline{g}$ erstreckt. Die Contra-Baß-Tuba geht noch eine Quarte tiefer abwärts.

Sie haben 3 bis 6 Ventile.

Ihr Ton ist breit, voll und kräftig, und weniger schmetternd als der Posaunenton. Es ist ihnen im neuern Orchesterstücken und bei der Militärmusik der Grundbaß zugetheilt.

Die Notirung geschieht im Baßschlüssel und zwar immer der wirklichen Tonhöhe entsprechend.

D. Zupf- oder Reißinstrumente.

645. Diese sind mit Metall oder Darmsaiten bespannt, welche mit den Fingern gezupft oder gerissen werden. Dazu gehören außer der nun außer Gebrauch gekommenen Laute und der nur in manchen Gegenden bekannten Mandora und Mandoline, 1) die Harfe, 2) die Guitarre und 3) die Cither.

646. Die Harfe ist mit 30—36 Darmsaiten bespannt, welche in der diatonischen Tonleiter von C-Dur gestimmt werden und somit meistens einen Tonumfang von C bis zum c umfassen. Will man in einer andern Tonart als in C-Dur spielen oder tritt eine vorübergehende Ausweichung ein, so müssen die betreffenden Töne durch Drehen der Wirbel umgestimmt werden (in G-Dur alle f in fis gestimmt ɔc.) Bei der verbesserten Harfe, Pedalharfe genannt, wird diese Umstimmung durch Niederdrücken der unten an dem Instrument angebrachten Tritte, Pedale, bewirkt.

647. Für die Harfe geschieht die Notation in zwei Systemen, im Violin- und Baßschlüssel. Die rechte Hand spielt die Noten des oberen Systems, die linke die des unteren.

Die Harfe ist besonders geeignet zur Hervorbringung gebrochner Accorde (Harpeggio) und wurde früher vielfach zur Begleitung geistlicher Sologesänge angewendet. Sie ist vom Fortepiano fast ganz verdrängt worden und kommt nun selten mehr in Gebrauch.

648. Die Guitarre ist ein der Violine im Bau ähnelndes Instrument mit 6 Darmseiten, welche E A d g h e stimmen; aber die Töne des Instrumentes werden eine Octave höher im Violinschlüssel notirt. Die Saiten werden von der rechten Hand gespielt, während die linke Hand denselben durch Niederdrücken auf das durch messingne oder beinerne Bünde abgetheilte Griffbrett die beabsichtigte Stimmung gibt.

649. Die Guit. eignet sich nur zur Begleitung des Gesangs oder eines melodieführenden Instruments, war im An-

fang des Jahrhunderts sehr verbreitet und beliebt, wird aber gegenwärtig vom Pianoforte fast gänzlich verdrängt, was auch nicht gerade zu beklagen ist.

650. Die *Cither*, dem Namen nach ein uraltes Instrument, das jedenfalls schon die verschiedenste Form und Besaitung gehabt hat, und aus welcher vielleicht auch die Guitarre und andere ähnliche Instrumente ihren Ursprung herleiten, wird gegenwärtig hauptsächlich in Gebirgsgegenden (in Bayern und Oesterreich) zur Begleitung des Gesangs und zum Vortrag einfacher Volksmelodien benützt und hat verschiedene Zahl von Saiten und verschiedene Stimmung.

651. Am häufigsten ist die Cither mit 4 Metall- und 26 Darmsaiten oder übersponnenen Saiten von gedrehter Seide. Auf erstern, welche über einem Griffbrett liegen, wird die Melodie, auf letzteren die begleitende Harmonie gespielt.

Die Metallsaiten stimmen a a d g. Die 26 andern sind gestimmt: es b f c g d a e h fis cis gis dis ais B f c G d A e H Fis cis Gis E.

E. Schlaginstrumente.

652. Man unterscheidet zwei Arten derselben, die der ersten Arten geben Töne von einer bestimmten Tonhöhe, die der zweiten nicht. Zur ersten Gattung gehören: Die Pauken und das Glockenspiel, zur zweiten: Die kleine und die große Trommel, die Becken und der Triangel.

Die Instrumentalmusik beim Gottesdienst.

653. Wie das Orgelspiel tritt auch die übrige Instrumentalmusik beim evang. Gottesdienst *selbständig*, viel häufiger aber in Verbindung mit dem Gesang, als *Begleitung* desselben auf.

654. *Selbständige Instrumentalmusik* findet sich etwa am Schluß eines Gottesdienstes oder bei Beerdigungen, da ein geistliches Lied mit Blasinstrumenten in mehrstimmigem Tonsatz geblasen wird. Es ist auch an vielen Orten Sitte, daß zu den gewöhnlichen Gebetszeiten besonders am Abend von

den Thürmen geistliche Lieder abgeblasen werden, eine Sitte, die möglichst gepflegt zu werden verdient.

655. Nicht immer steht diese Instrumentalmusik unter der Leitung des Cantors oder Organisten, aber dieser wird doch darauf zu achten haben, daß die Kirchenlieder von diesen Musikern nicht auf eine dem kirchlichen Sinn oder der kirchlichen Sitte widersprechende Weise ausgeführt werden *).

656. Die Ausführung derartiger Musik geschieht am passendsten durch Blechinstrumente, weil diese den kräftigsten, dem kirchlichen Ernst am meisten entsprechenden Ton haben. Man kann zu diesem Zweck zusammenstellen entweder 1) 4 Posaunen, Discant-, Alt-, Tenor- und Baßposaune, oder statt der ersten 3 Instrumente 3 verschiedene Trompeten hoch C-, F- und Baßtrompete, 2) Flügelhorn, Althorn, Tenorhorn und Bombardon oder 3) eine 6—8 stimmige Combination aus den beiden genannten Instrumentenchören.

657. Die Instrumentalmusik kann aber auch als Begleitung sowohl des Gemeinde- als auch des Chorgesangs auftreten.

Beim Gemeindegesang wird am besten Blechmusik angewendet und zwar kann diese in einer der eben bezeichneten Zusammenstellung die Orgelbegleitung ersetzen (wenn etwa keine Orgel vorhanden ist), oder zur dieser noch hinzutreten, was bei stark besuchten Festgottesdiensten am passendsten erscheint.

658. Zur Begleitung von Chorgesängen wird in den Kirchencompositionen von Seb. Bach und späteren Componisten hauptsächlich das Streichquartett, etwa auch durch einen Violon, sowie durch Holzblasinstrumente, oder auch theilweise durch Hörner und Trompeten verstärkt, angewendet, selten ein vollständiges Orchester.

659. Diese Instrumentalmusik kann zur Orgelbegleitung hinzutreten, oder sie kann allein die Begleitung übernehmen. Auch kann sich dieselbe mit Harmoniumspiel vereinigen, welches

*) Anmerk. Es ist darauf zu halten, daß die Kirchthürme nicht durch profane Musik entweiht werden, welche sich nur für Tanzböden schickt.

sich leichter dem Chorgesang anschmiegt, als das Orgelspiel es vermag.

660. Bei aller Instrumentalbegleitung ist aber, wie schon früher angedeutet, darauf zu achten, daß sie den Gesang nicht übertönt und daß man sie nur da anwendet, wo man sie in befriedigender Vollkommenheit haben kann. Denn eine unreine, unsichere und ungleiche Instrumentalbegleitung kann dem Chorgesang nur Eintrag thun. Auch bedarf der Chorgesang keine Begleitung, und unsere Kirche hat einen reichen Schatz von klassischen Chorgesängen, die ohne Begleitung auszuführen sind.

Nachwort.

Alle musikalische Bildung, alle Geschicklichkeit und Kenntnis wird sich für das Amt eines Cantors und Organisten als unzureichend erweisen, wenn es an einer Vorbedingung fehlt. Dies ist die kirchliche Gesinnung, d. h. die Ueberzeugung, daß die Kirche nicht blos eine menschliche Einrichtung, sondern die von Gott zum Heil der Menschen gestiftete Anstalt ist, die Anerkennung der hohen Güter, die Gott den Menschen durch dieselbe darbietet, die Ehrerbietung vor Gottes Wort und Sacrament und der herzliche Eifer, die Zwecke der Kirche zu fördern und dadurch zum Heil der Menschen mitzuwirken. Ohne solche Gesinnung wird ein Cantor und Organist bei aller Bildung und Berufstüchtigkeit vor groben Verstößen und Mißgriffen nicht sicher sein, wird seines Amtes leicht überdrüssig werden und geneigt sein, dasselbe nur handwerksmäßig zu treiben, wird auch durch seine Gleichgültigkeit gegen den Gottesdienst und kirchliche Handlungen den auf den Chor mitwirkenden Personen ein schlechtes Beispiel geben und dann vielleicht dadurch mehr schaden, als er durch seine musikalische Tüchtigkeit nützen kann.

Nur der kann ein rechter Cantor und Organist sein, welcher sich stets dessen bewußt ist, daß er in seinem Amt der Kirche dient, der sich diesen Dienst zur Ehre anrechnet und desselben mit heiliger Freude wartet.

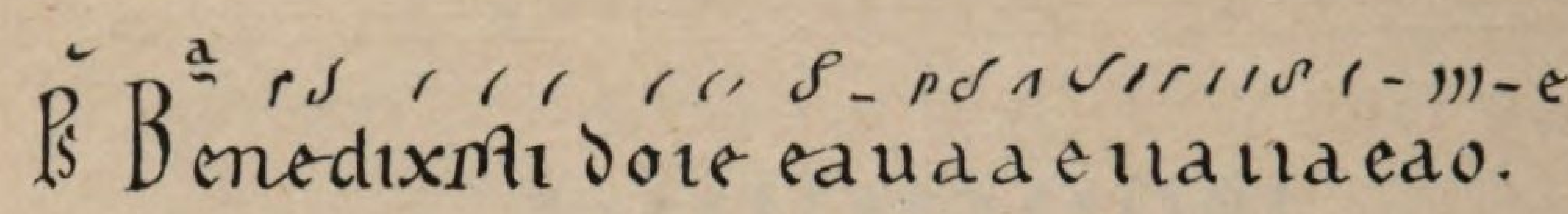
Inhaltsübersicht.

I.

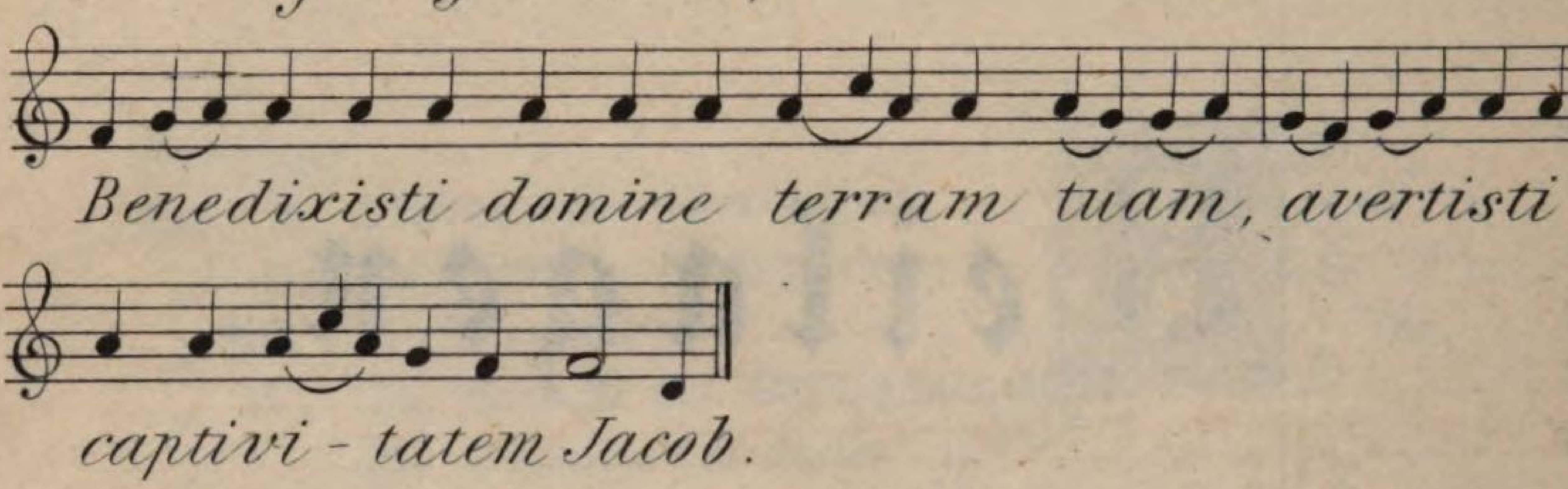
Beilagen.

II.

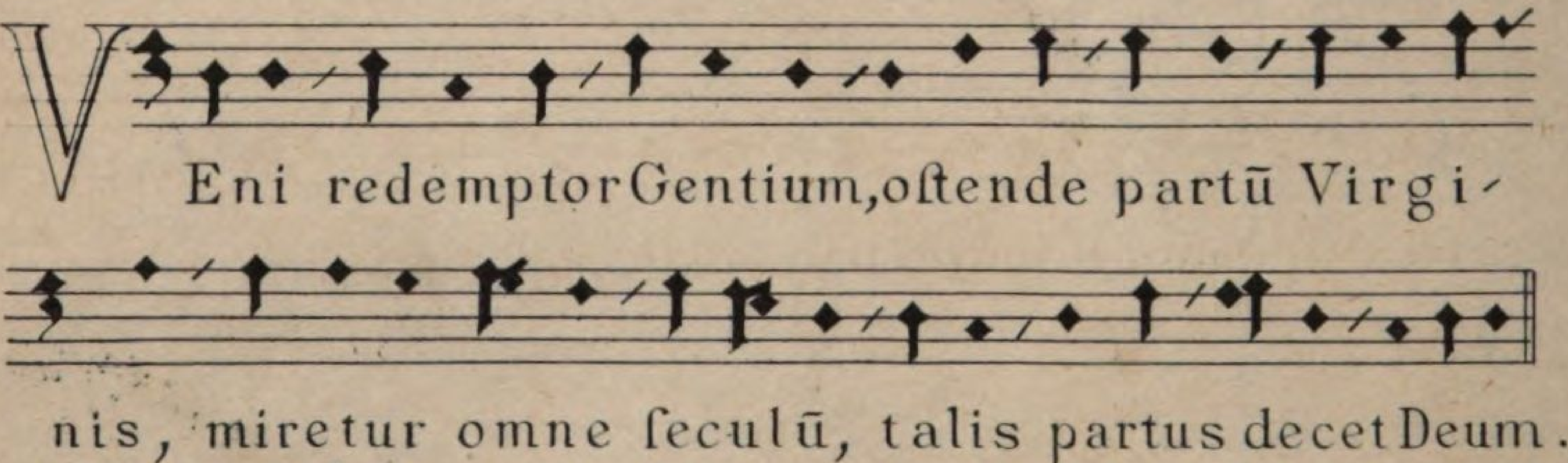
I. Neumen ohne Linien, nach einer alten Handschrift in Einsiedeln, mitgetheilt in „Schubiger, Sängerschule St Gallens".



Jn der jetzigen Schrift:

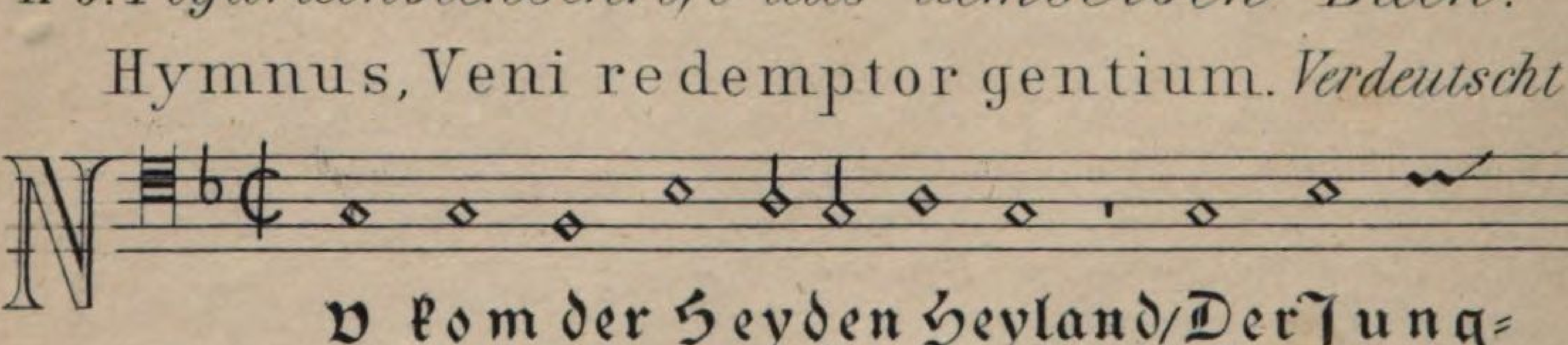


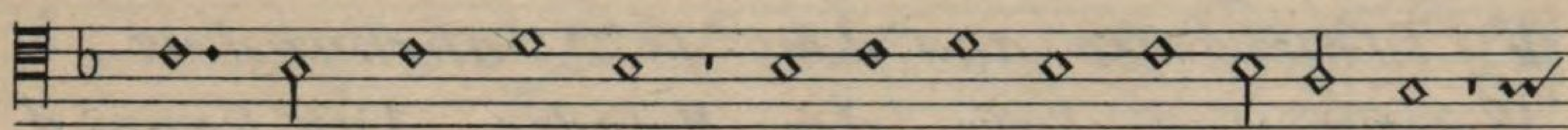
IIa. Choralnotenschrift aus der Kirchenordnung des Pfalzgrafen Wolfgang 1557.



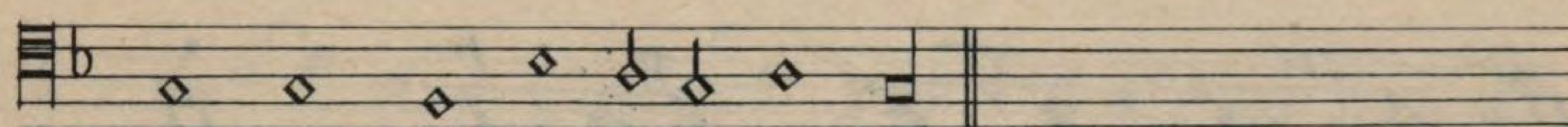
IIb. Figuralnotenschrift aus demselben Buch.

Hymnus, Veni redemptor gentium. *Verdeutscht*



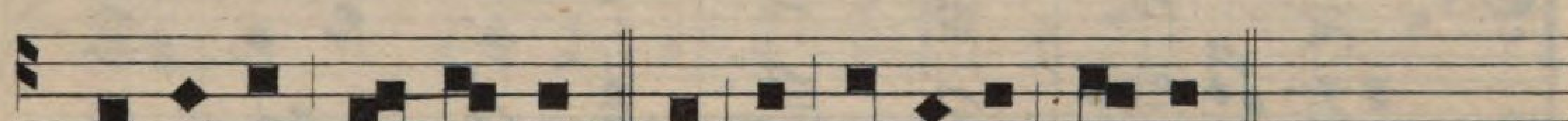


frawen Kind erkandt/Das ſich wundert alle welt/
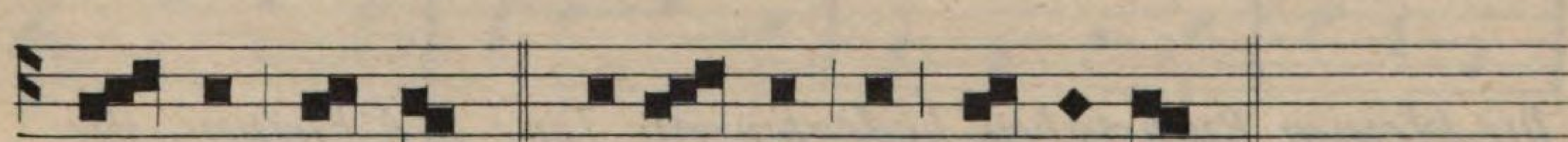


Gott ſolch geburt jm beſtelt.

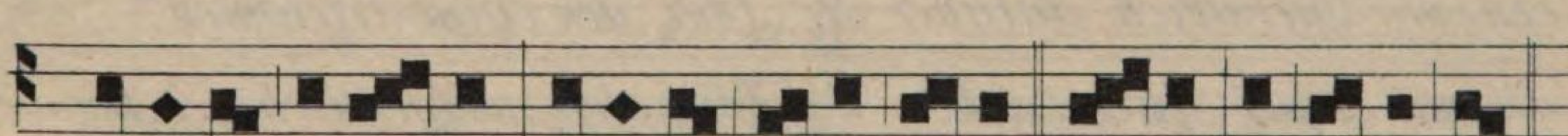
IIc. Choralnotenschrift aus einem Missale vom Jahre 1576.



℣. Dóminus vobiſcum. ℟. Et cũ ſpiritu tuo.



℣. Sursum corda. ℟. Habêmus ad Dóminum.



℣. Grátias agâmus Dómino Deo nostro. ℟. Dignũ & iustũ eſt.

Der voranstehende Schlüssel ist C=Schlüssel auf der dritten Linie. ▪ *bedeutet lange Dauer*

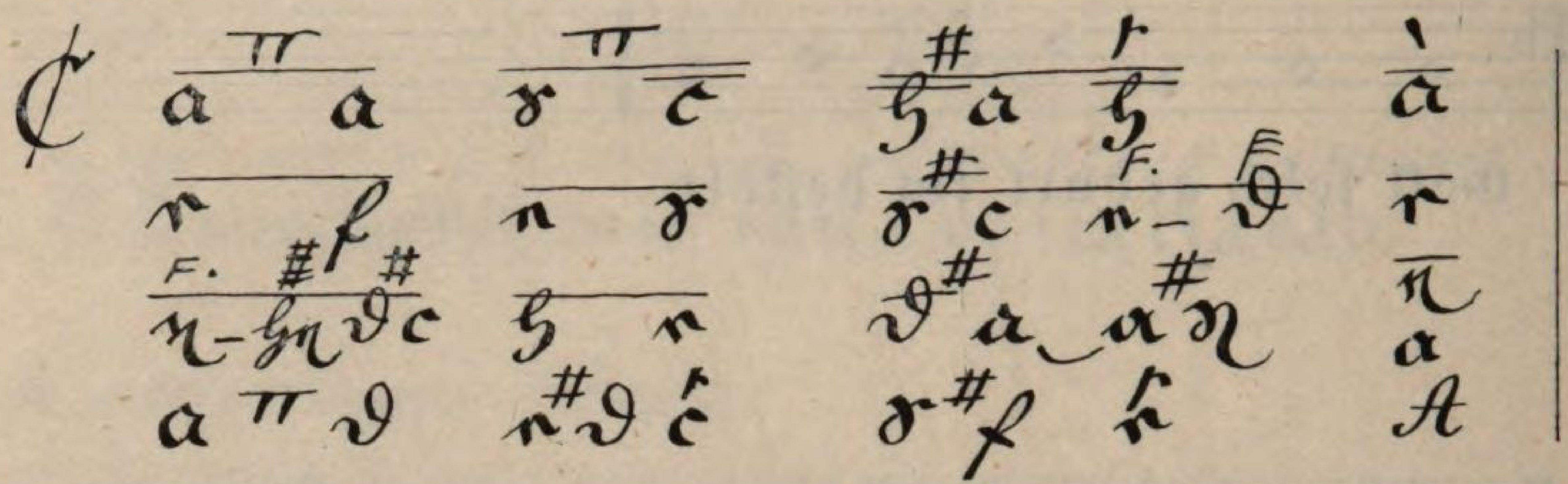
■ „ *mittlere* „

◆ „ *kurze* „

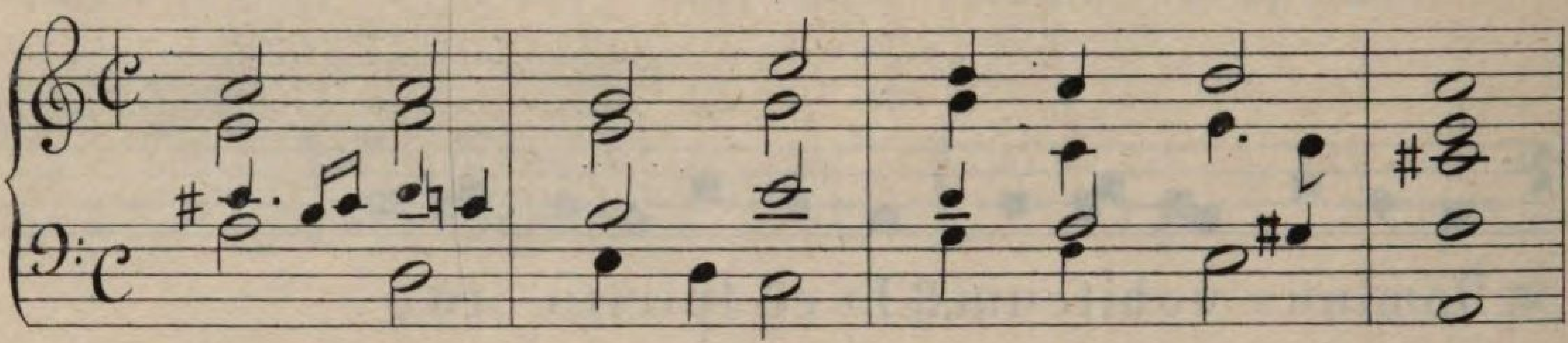
Die senkrecht über zwei Linien gehenden Striche deuten das Ende des Wortes an.

IV.

III. Tabulatur aus dem 18ten Jahrhundert.
Vierstimmiger Satz der Melodie: Nun komm d. Heiden Heiland:

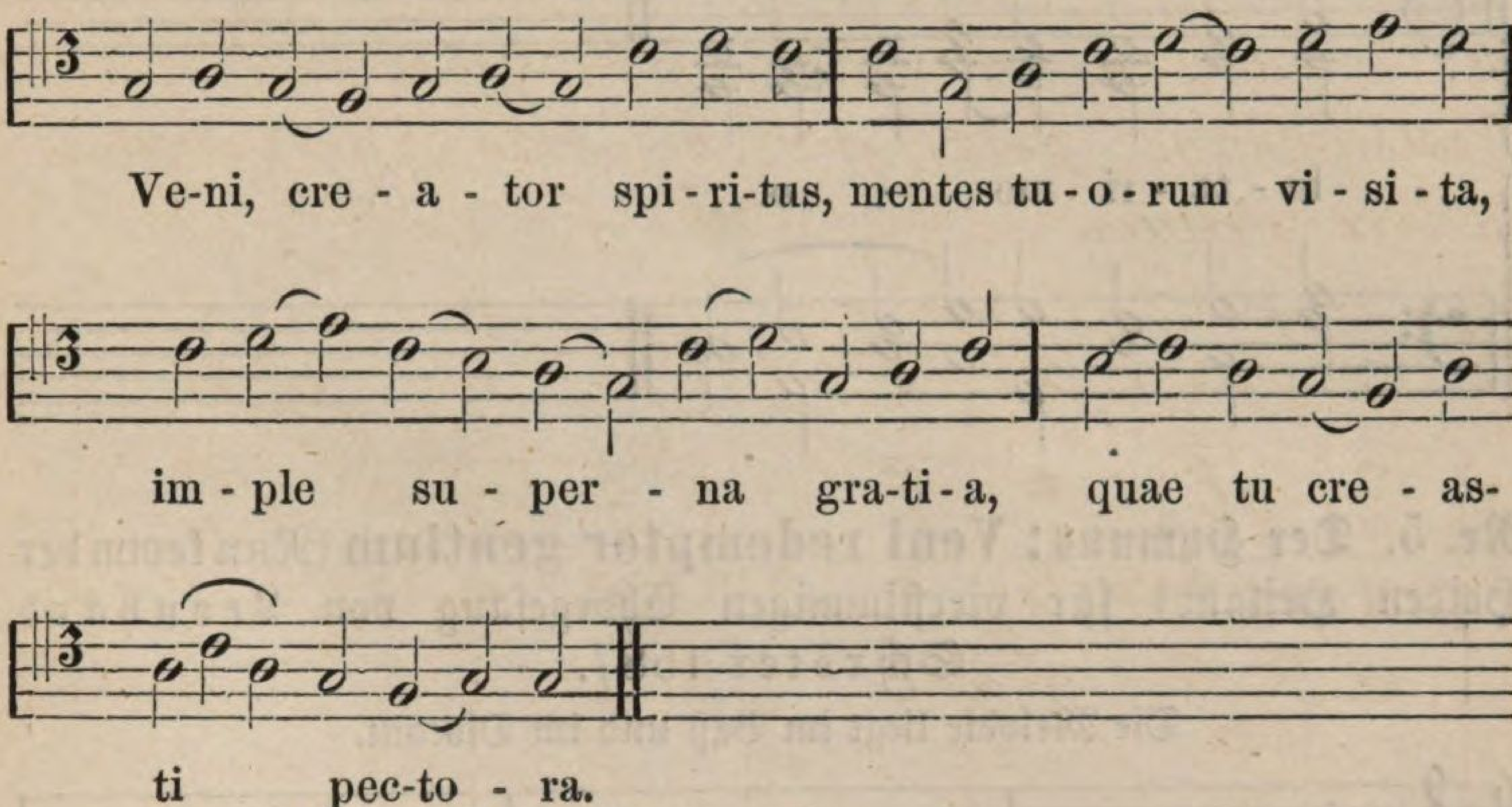


Uebertragen in unsere Notenschrift:
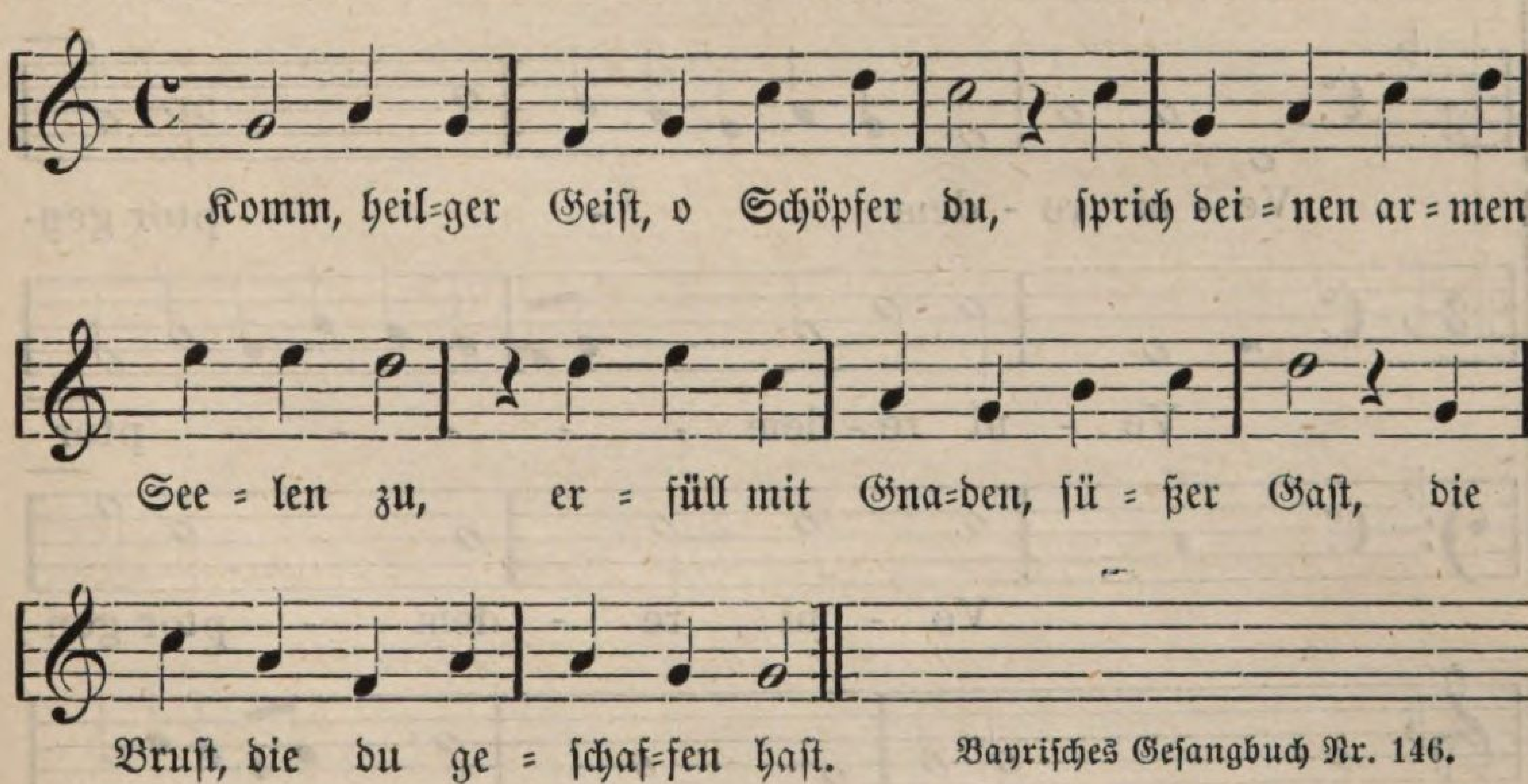


Die kleinen Buchstaben bedeuten die Töne der kleinen, die großen die der großen Octave; die kleinen Buchstaben mit einem Querstrich darüber die Töne der eingestrichenen, die mit zwei Querstrichen die Töne der zweigestrichenen Octave. Die andern Striche über den Buchstaben bedeuten den Zeitwerth der Töne. \ = eine Ganze, ⫪ = zwei Halbe # = zwei Viertel, F. ein punctirtes Viertel etc. Die Schwänzchen an den Buchstaben bedeuten die Erhöhung um eine halbe Stufe.

Nr. 3. Hymnus.*
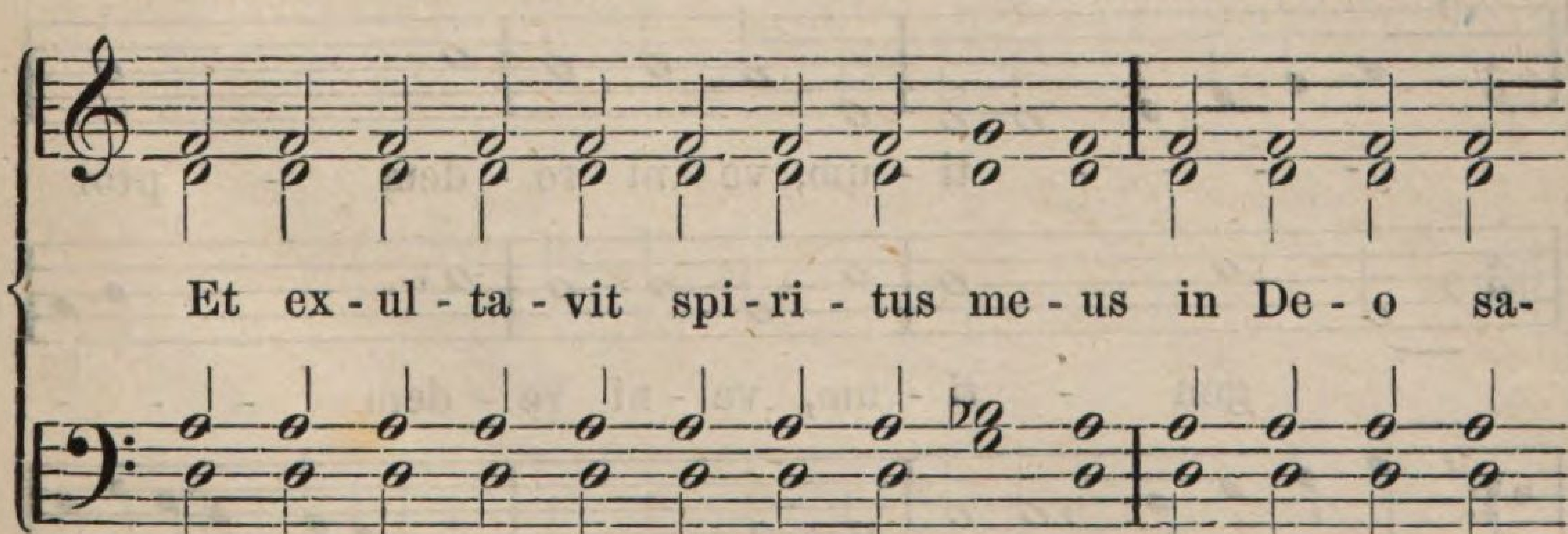


Derselbe Hymnus, für die Gemeinde ins Deutsche übersetzt, mit vereinfachter mensurirter Melodie.



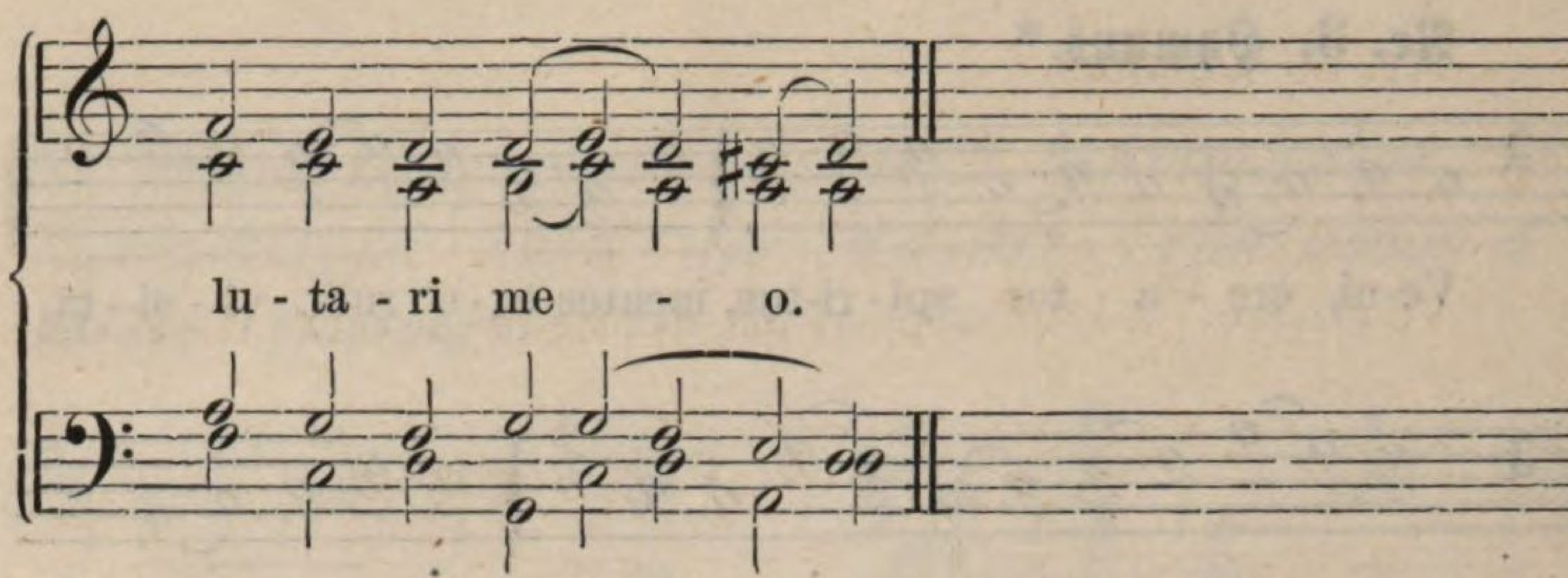
Bayrisches Gesangbuch Nr. 146.

Nr. 4. Erster Ton.

(Die Melodie liegt im Tenor.)

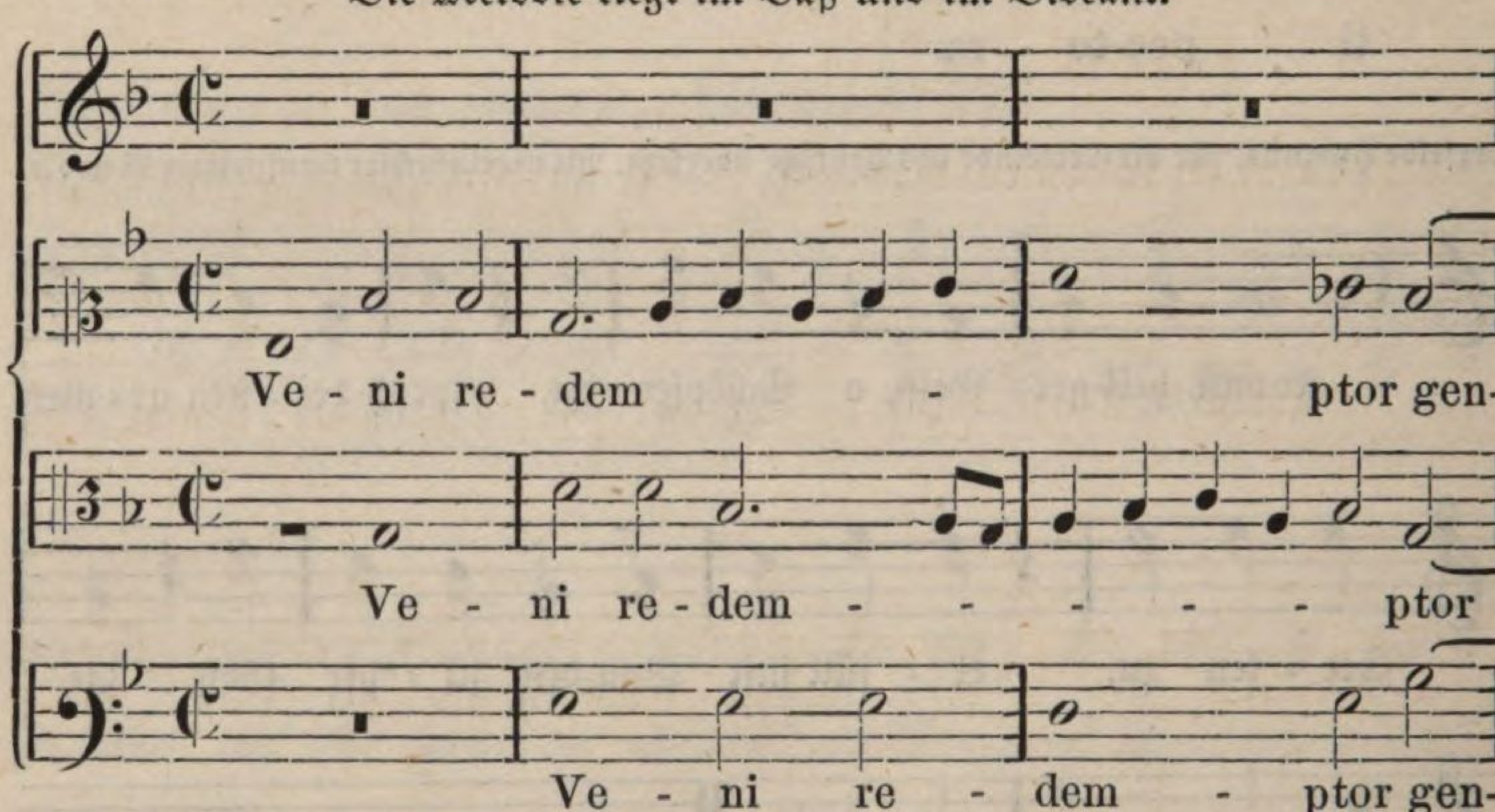


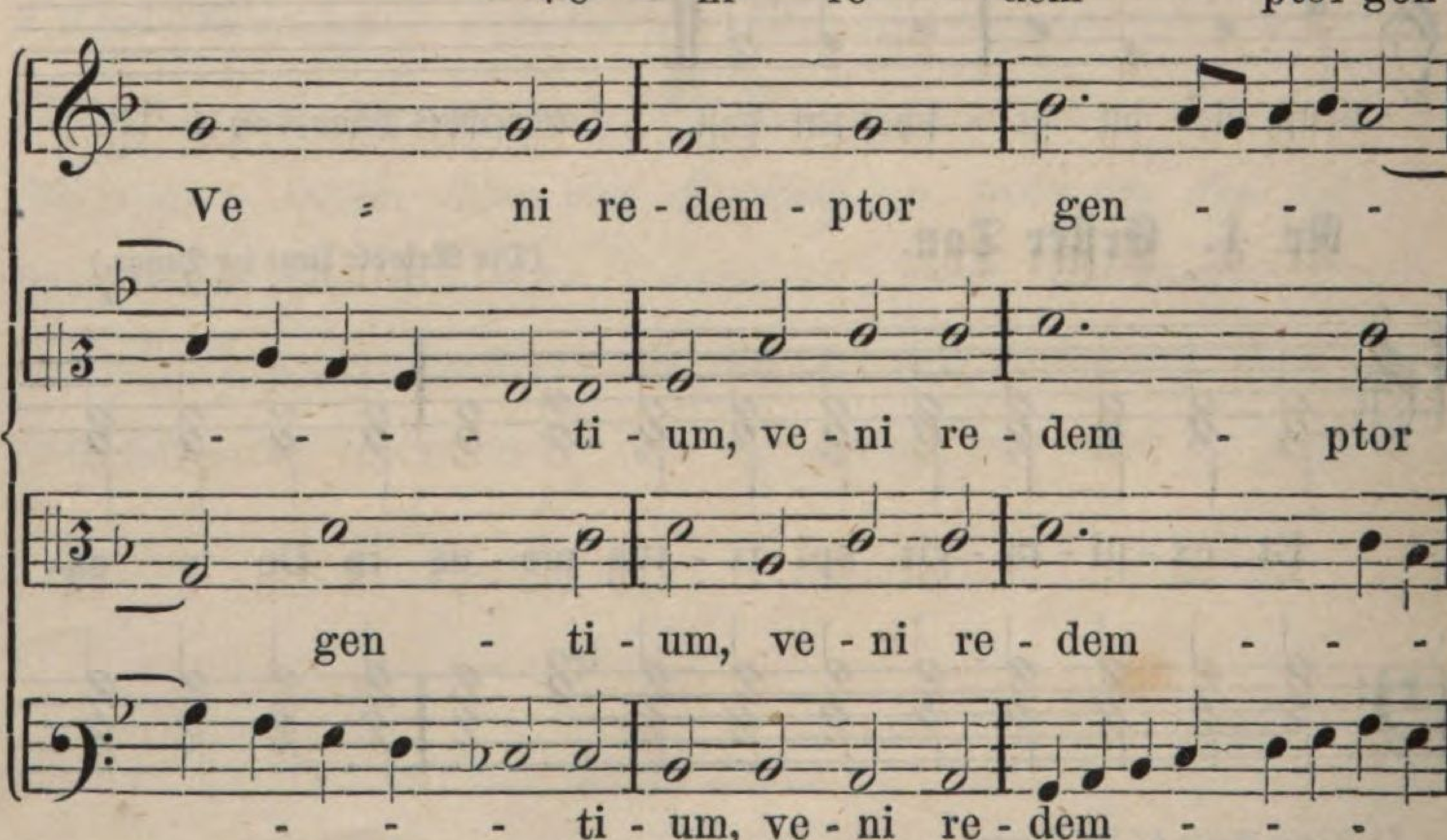
*) Siehe Seite 13 des Textes.

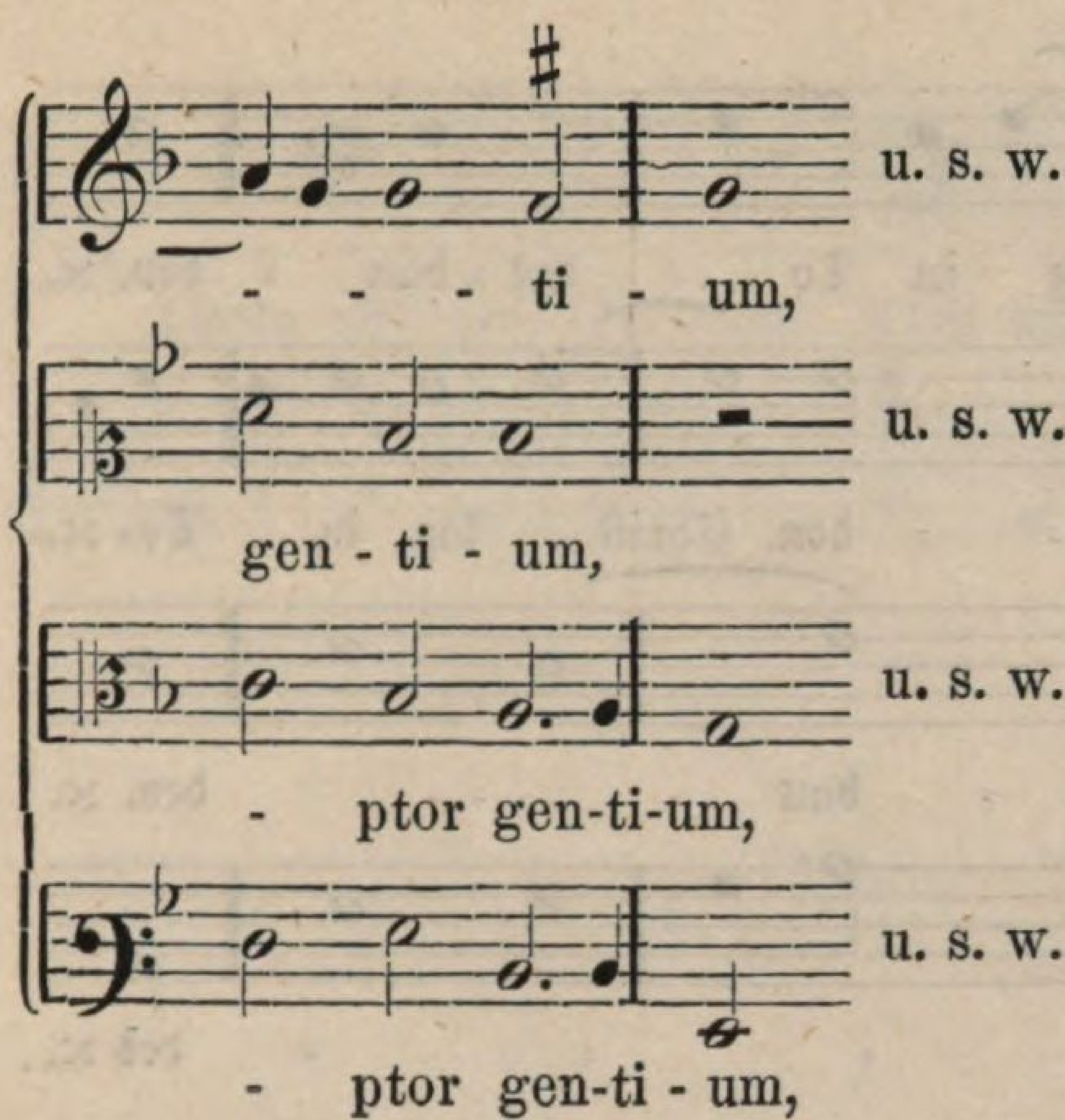


Nr. 5. Der Hymnus: Veni redemptor gentium (Nun komm der Heiden Heiland) für vierstimmigen Chorgesang von Leonhard Schröter 1587.

Die Melodie liegt im Baß und im Discant.
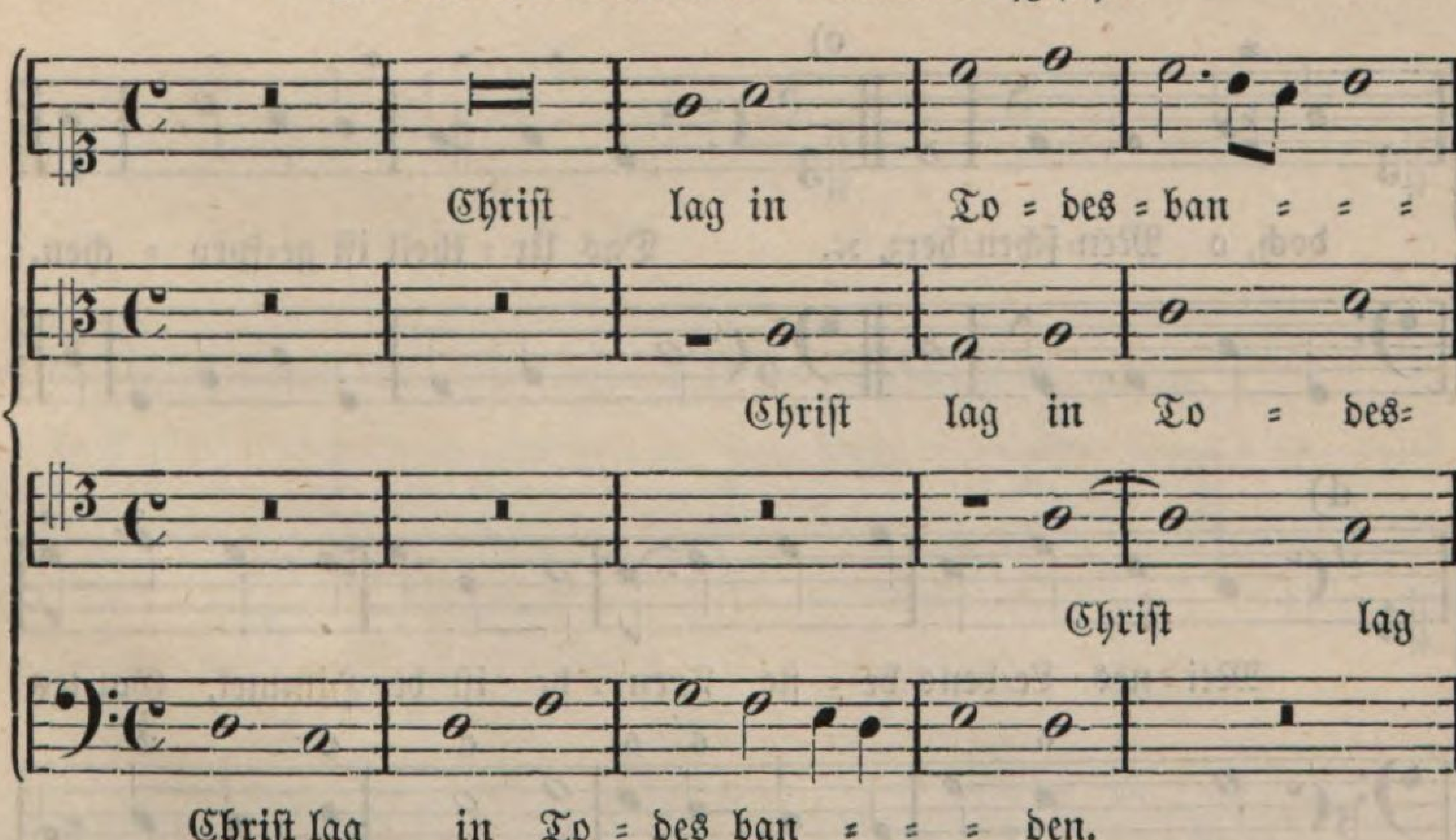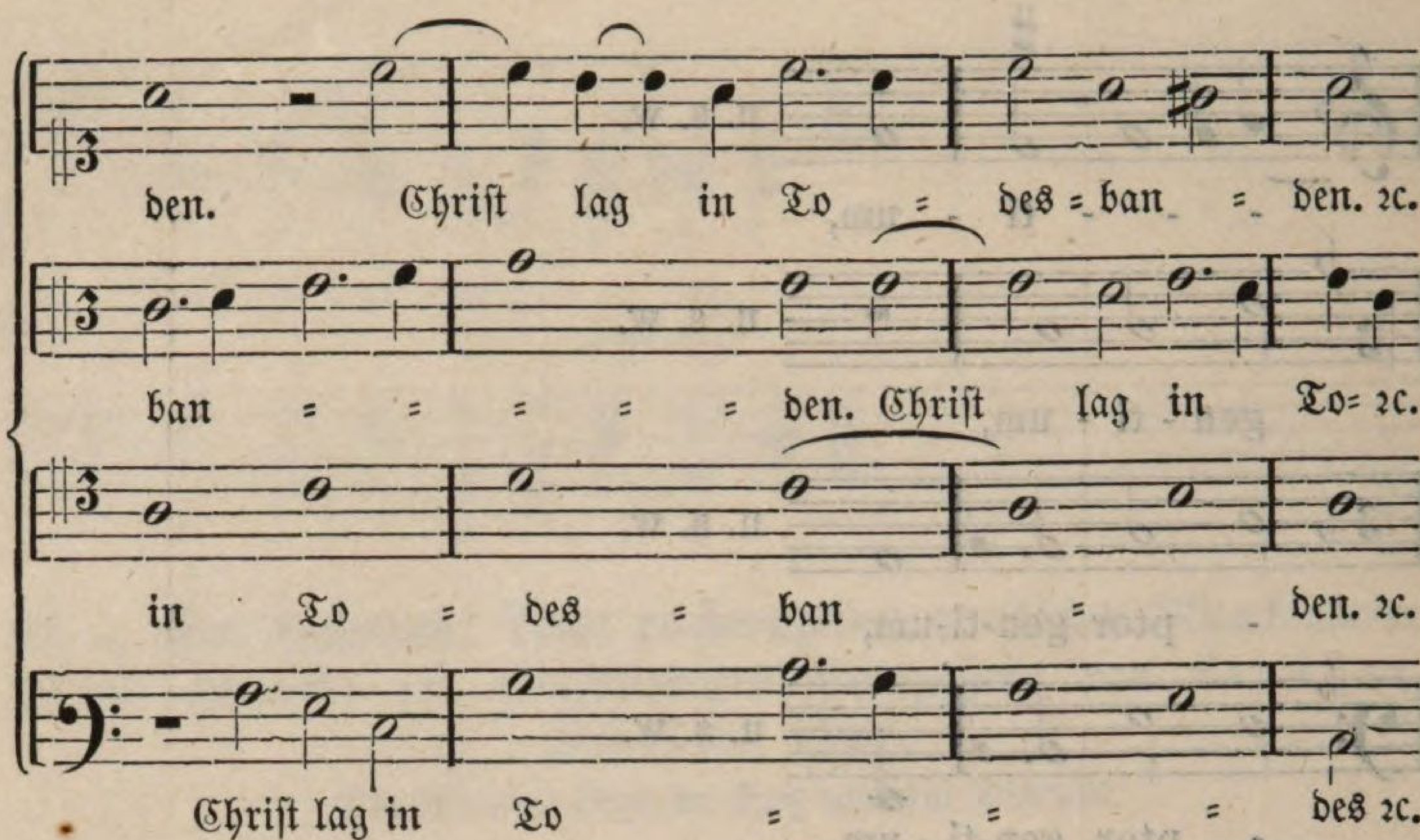






Nr. 6. Die Melodie 1524. Tonsatz von Balth. Resinarius 1544.

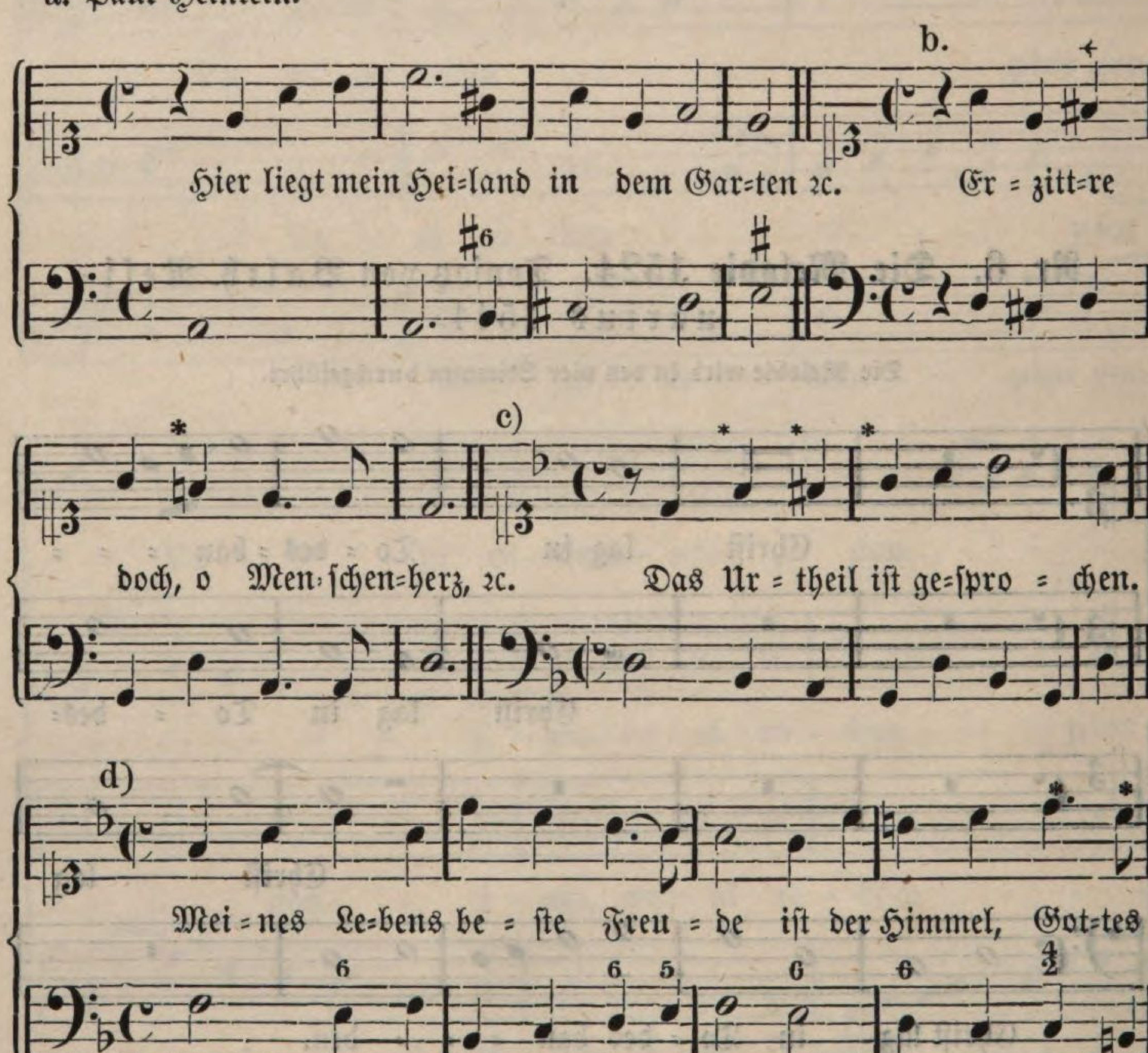
Die Melodie wird in den vier Stimmen durchgeführt.
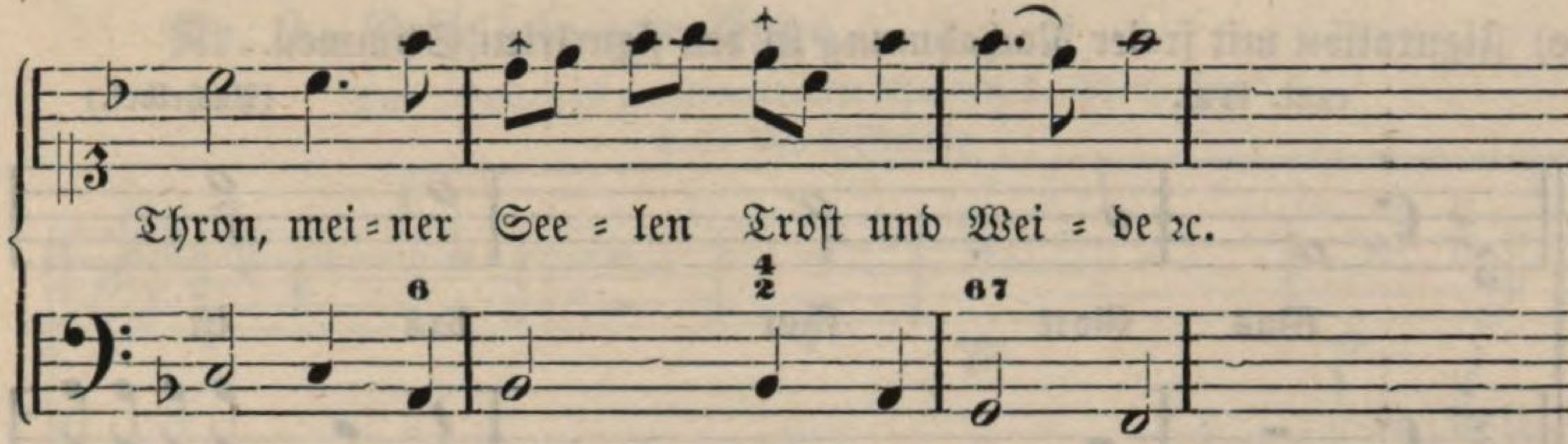




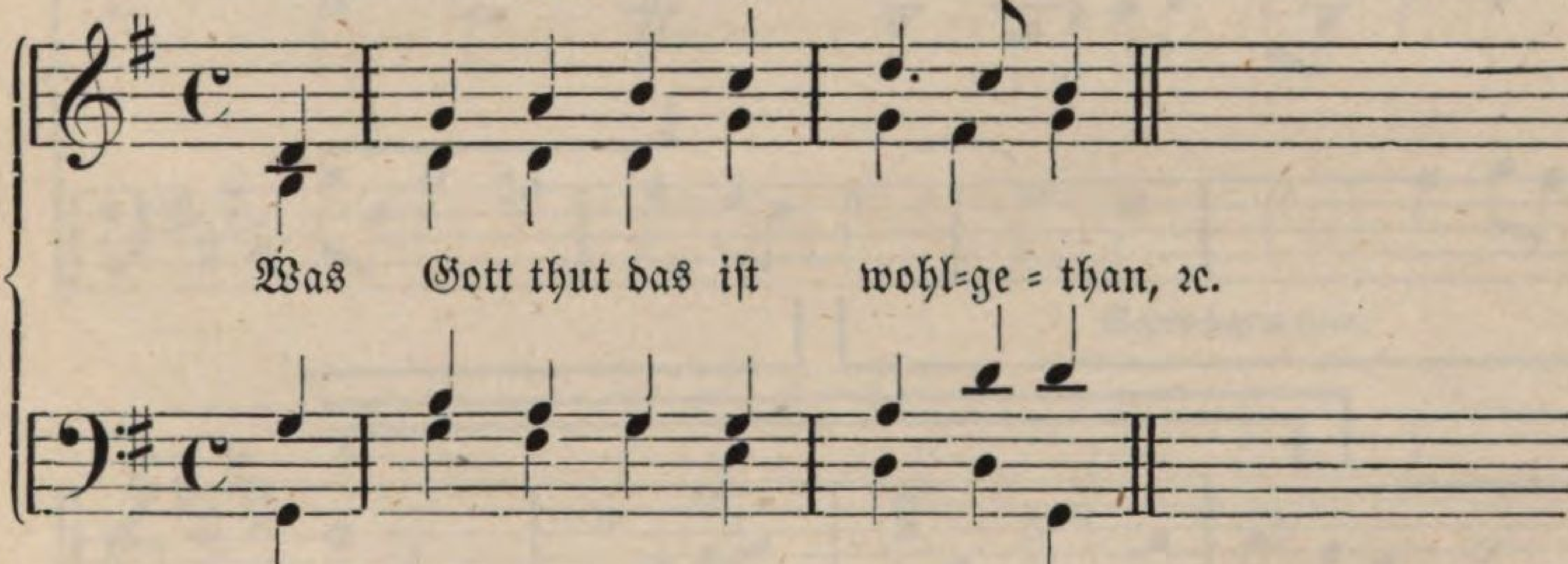
Nr. 7. Aus dem Nürnberger Gesangbuch 1676.

a. Paul Heinlein.

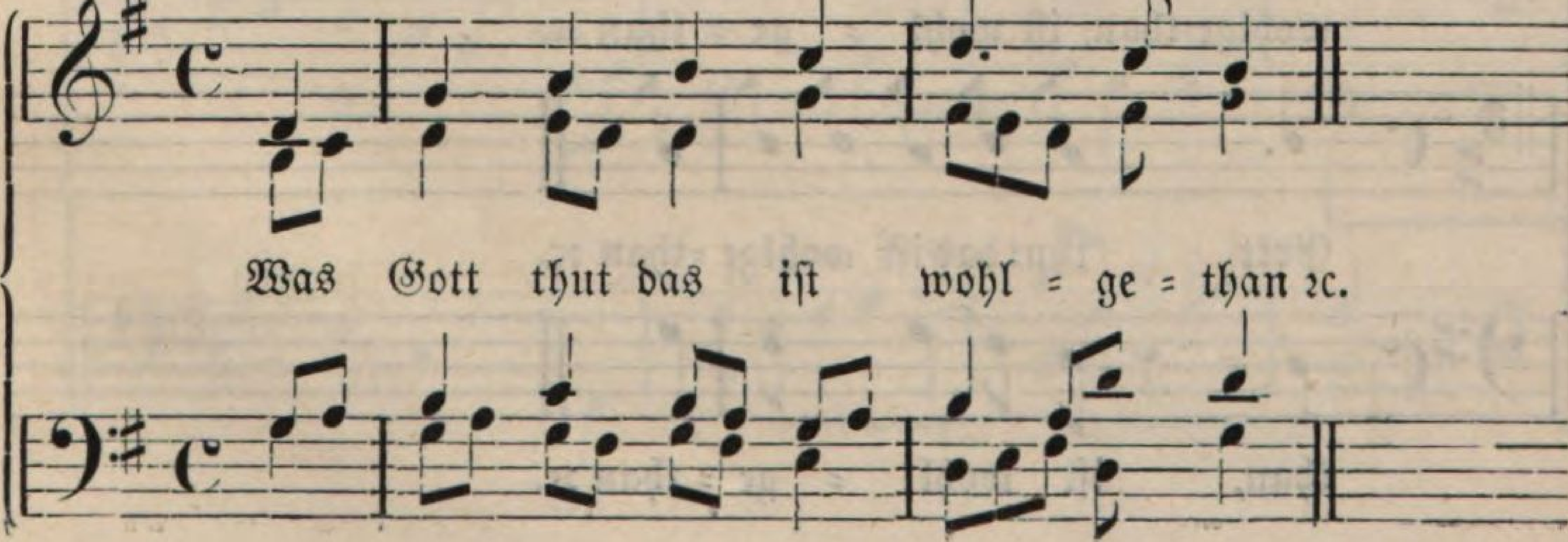




Nr. 8. a) Note gegen Note.
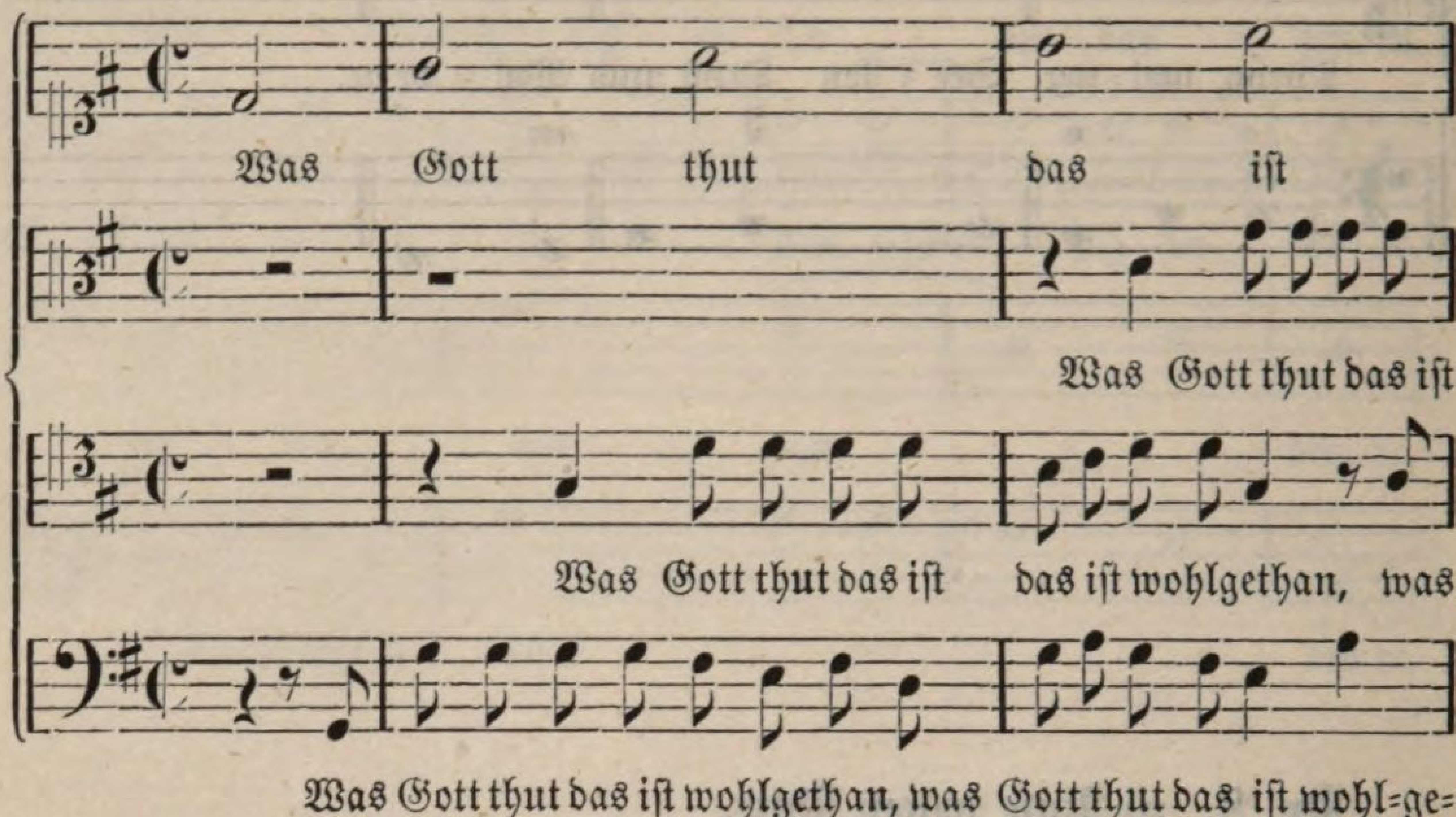


b) Mit Figuration ohne Nachahmung in den figurirten Stimmen.

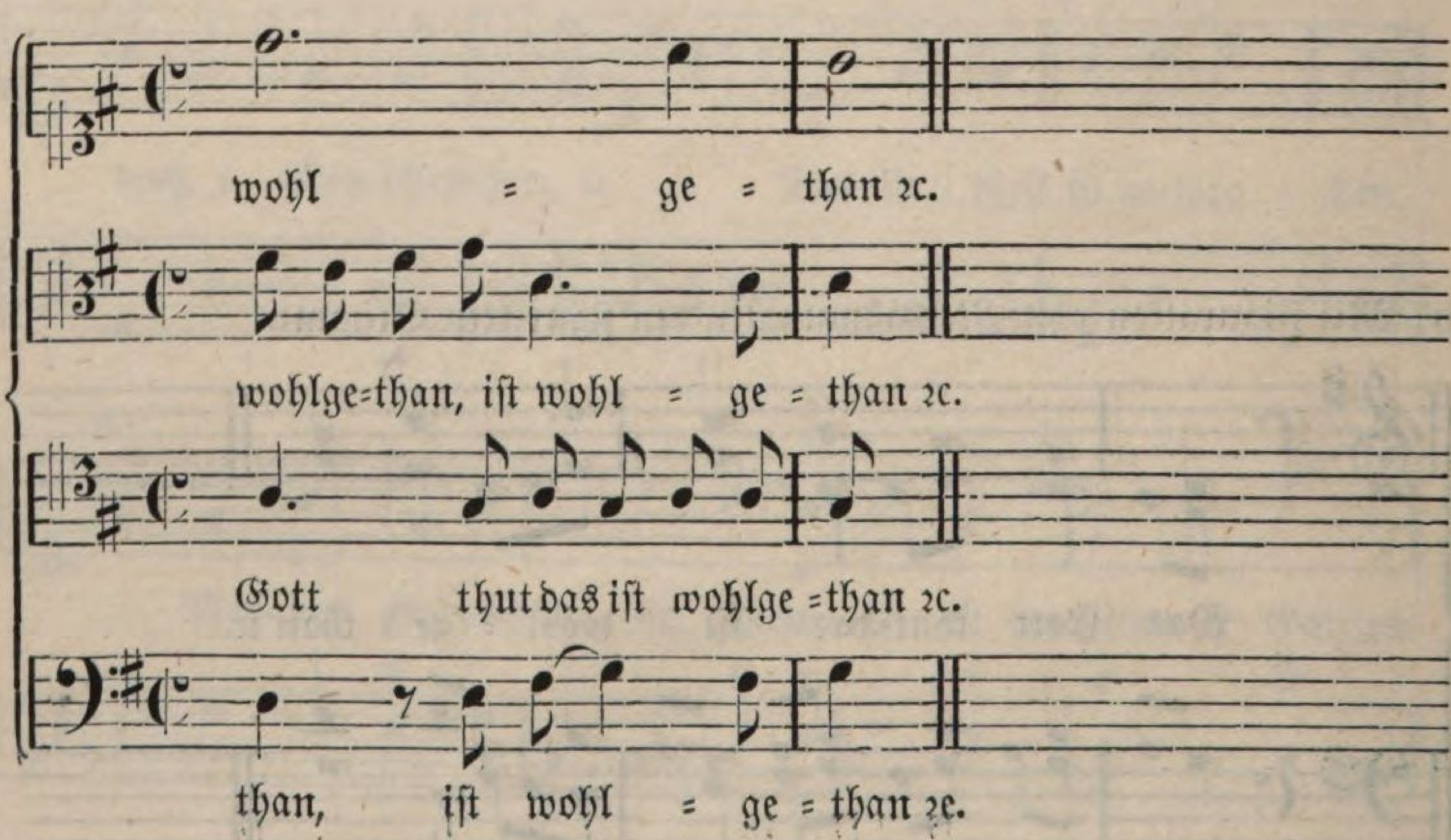


X

c) Figuration mit freier Nachahmung in den figurirten Stimmen.

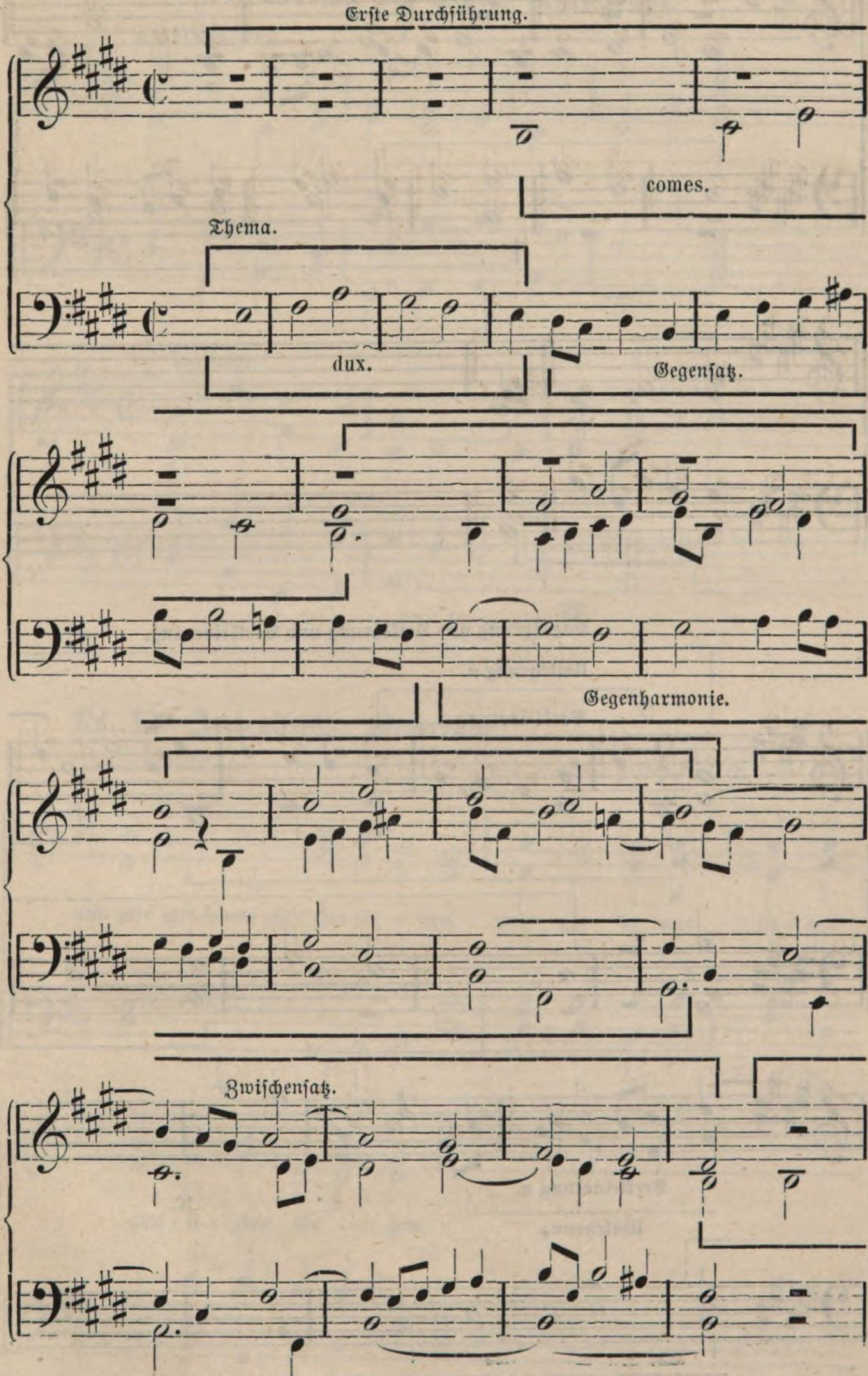
cant. firm. (Pachelbel.)

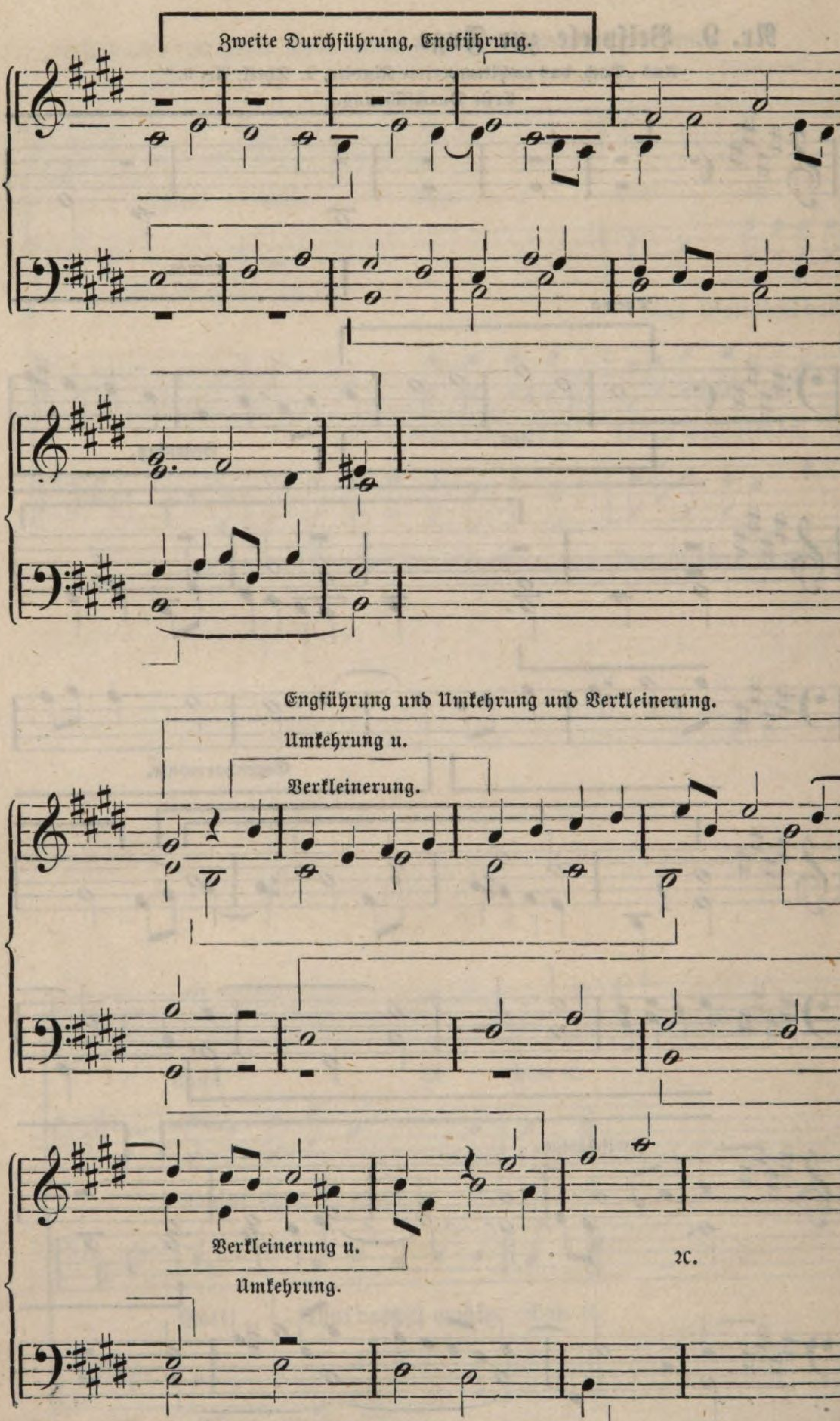




Nr. 9. Beispiele zur Fuge.

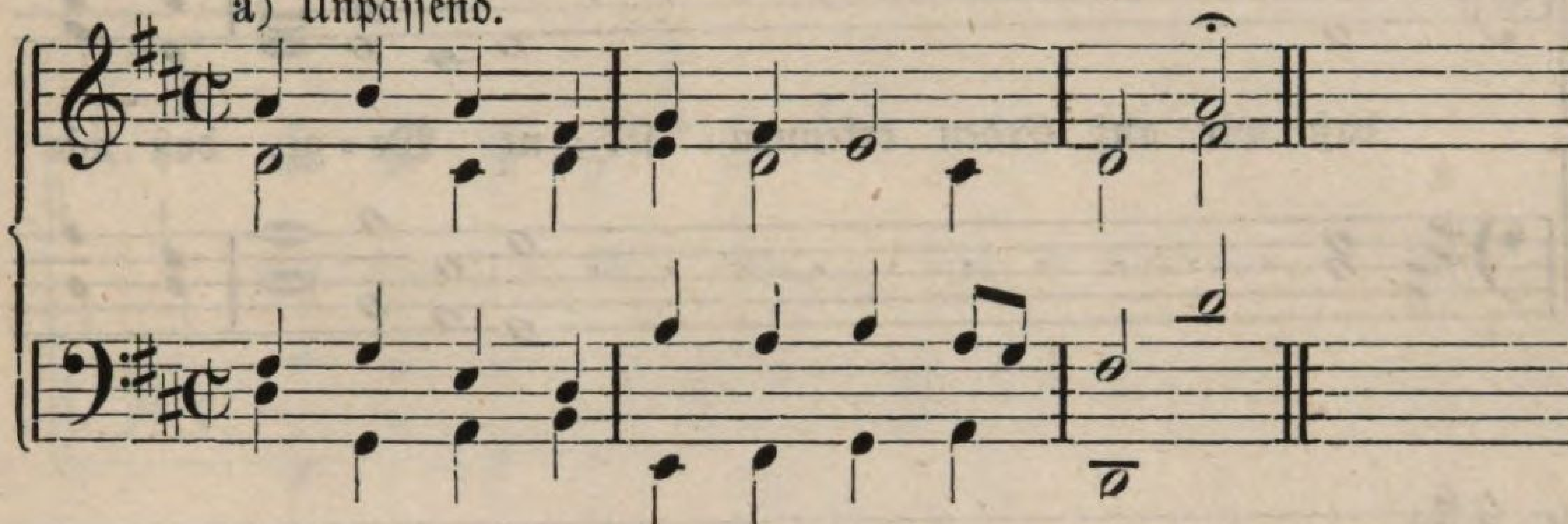
Aus „Bach, das wohltemperirte Klavier, 2. Theil, Nr. 9."
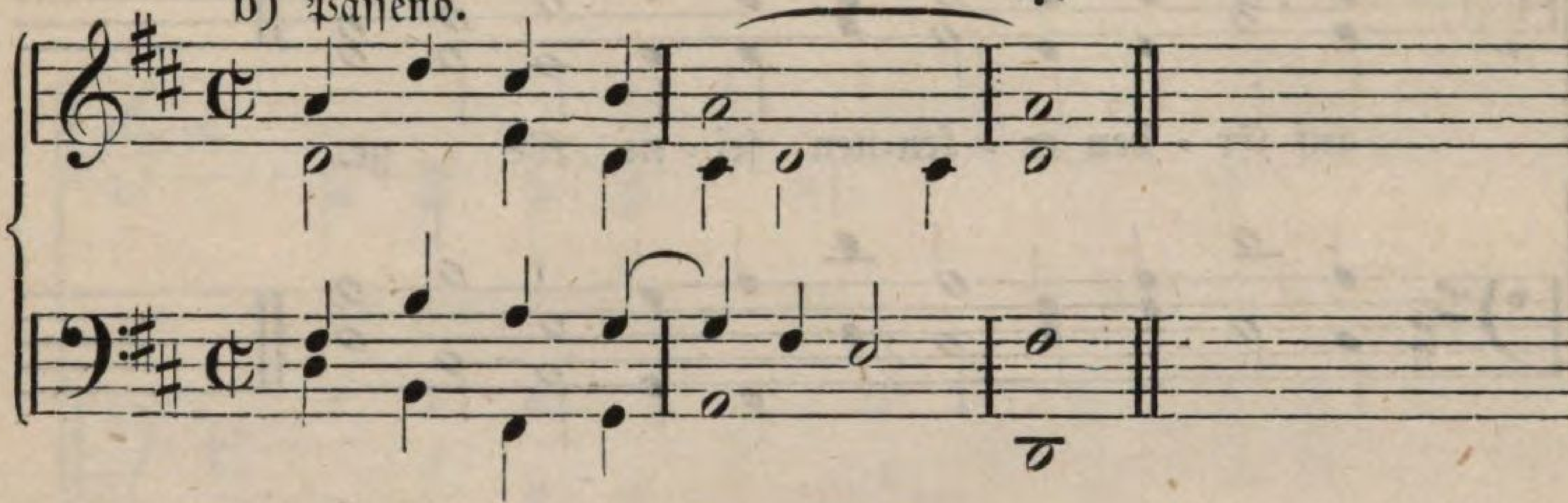



Zweite Durchführung, Engführung.
Engführung und Umkehrung und Verkleinerung.
Umkehrung u.
Verkleinerung.
Verkleinerung u.
Umkehrung.
ꝛc.

Nr. 10. Einleitende Cadenz zu dem Gesang des Geistlichen (in D dur mit der Quint beginnend).

a) Unpassend.

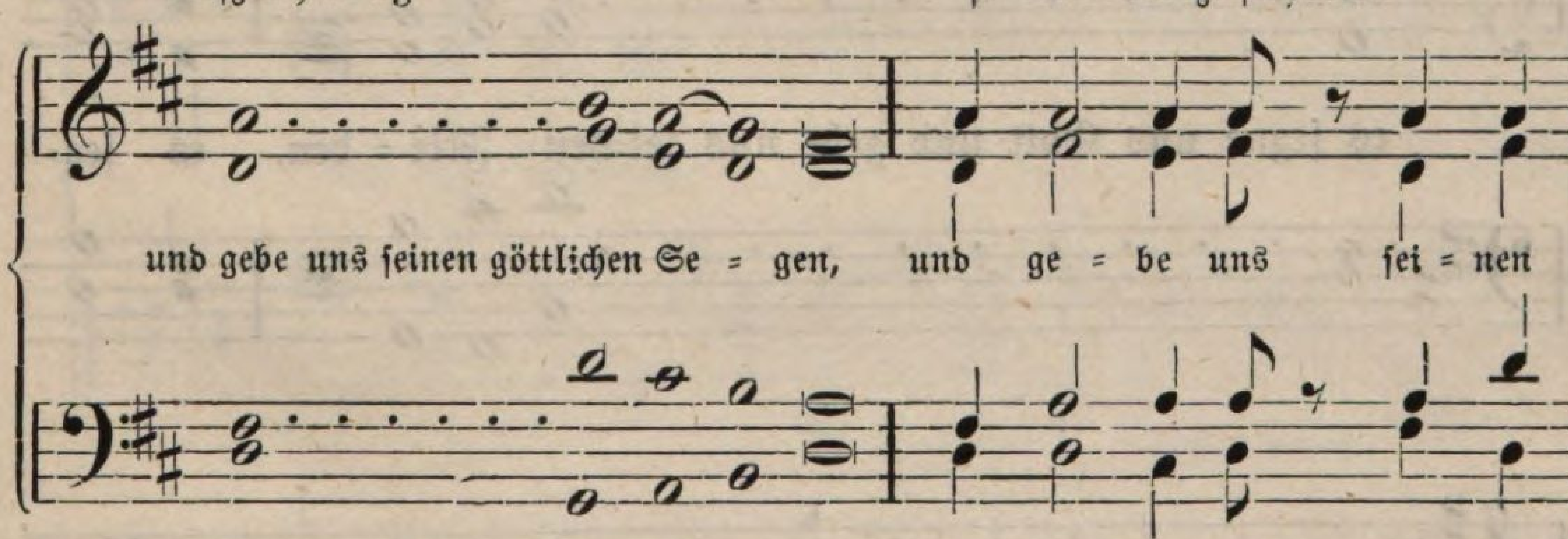


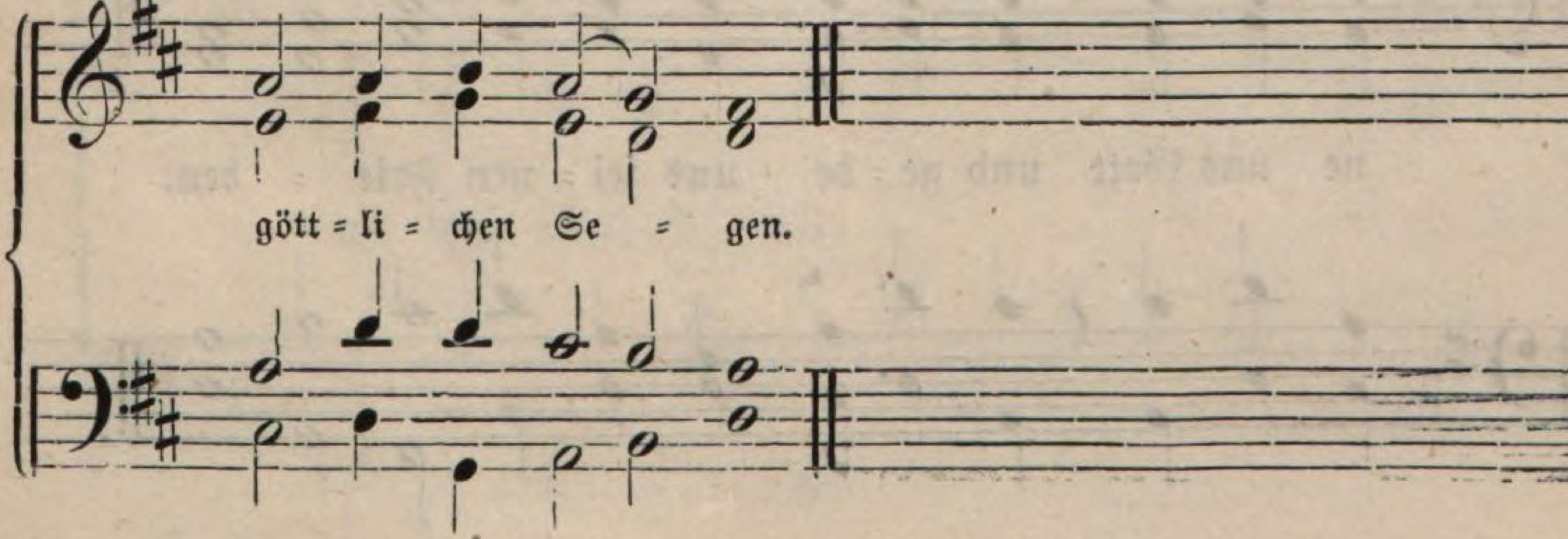
b) Passend.



Nr. 11. Introitus. Gemeinde.
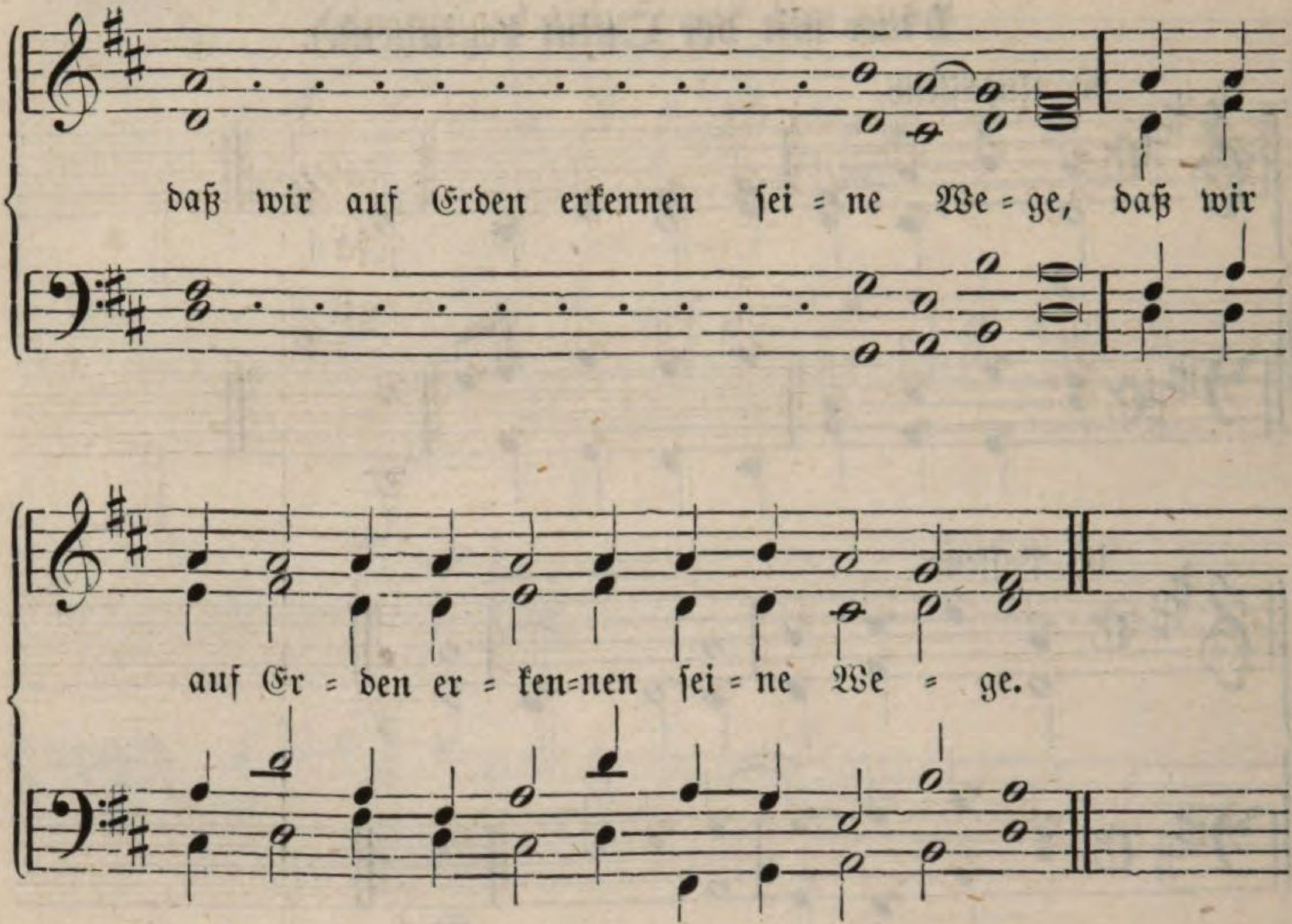
Aufzeichnung ——————————— so etwa auszuführen:
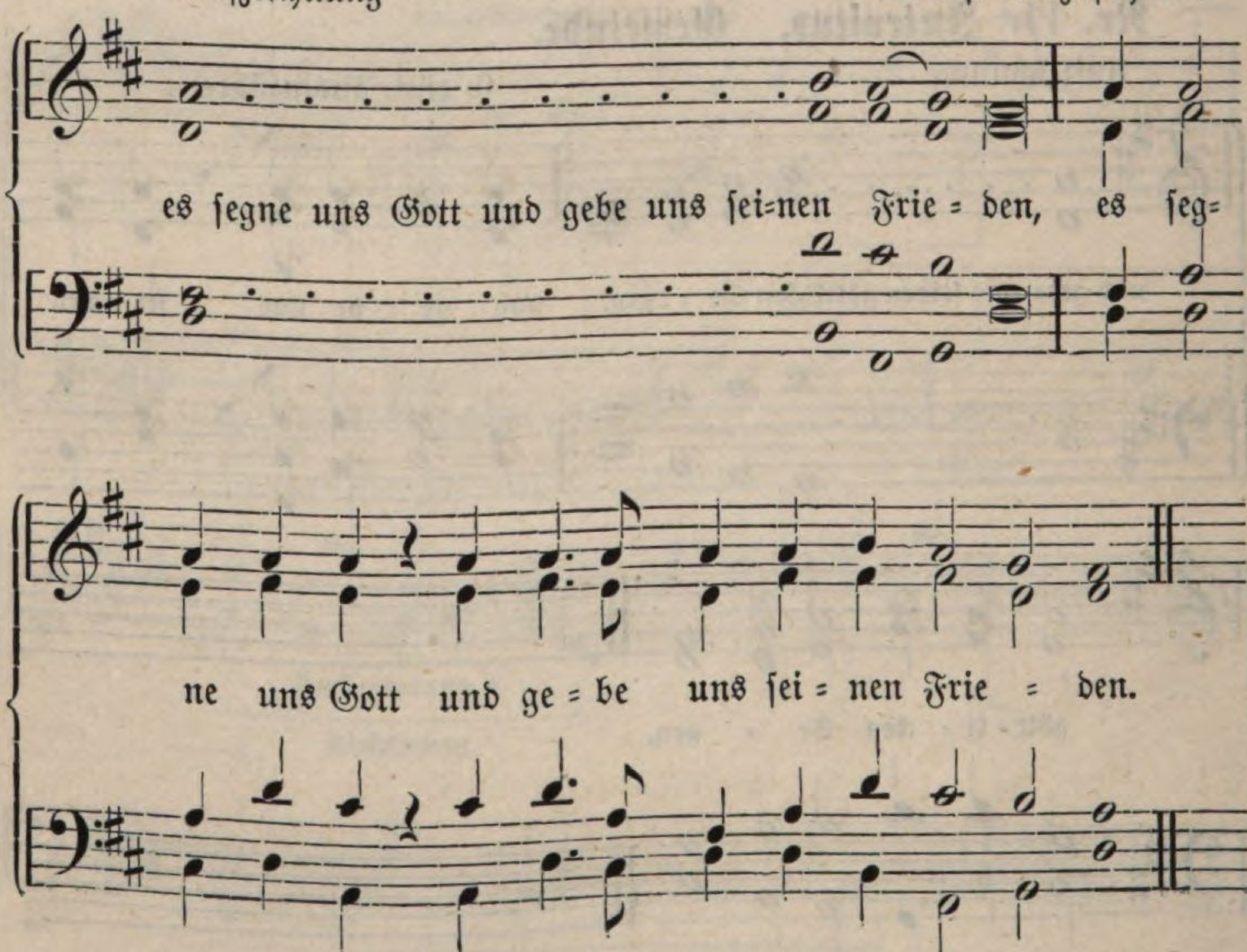




XIV

Aufzeichnung ——————— etwa so auszuführen:

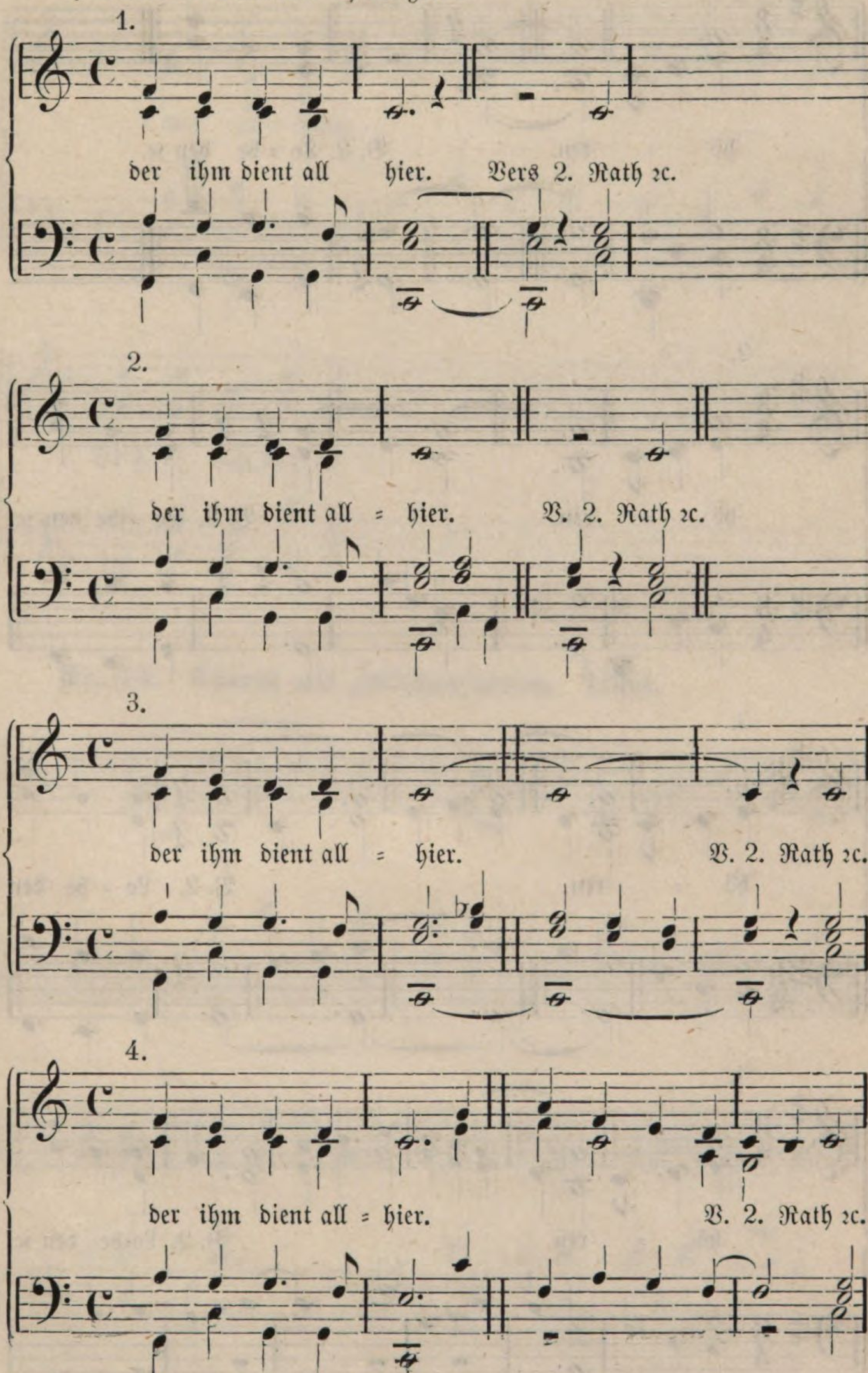


Aufzeichnung ——————— etwa so auszuführen:



Nr. 12. Uebergang von einer Strophe auf die andere.
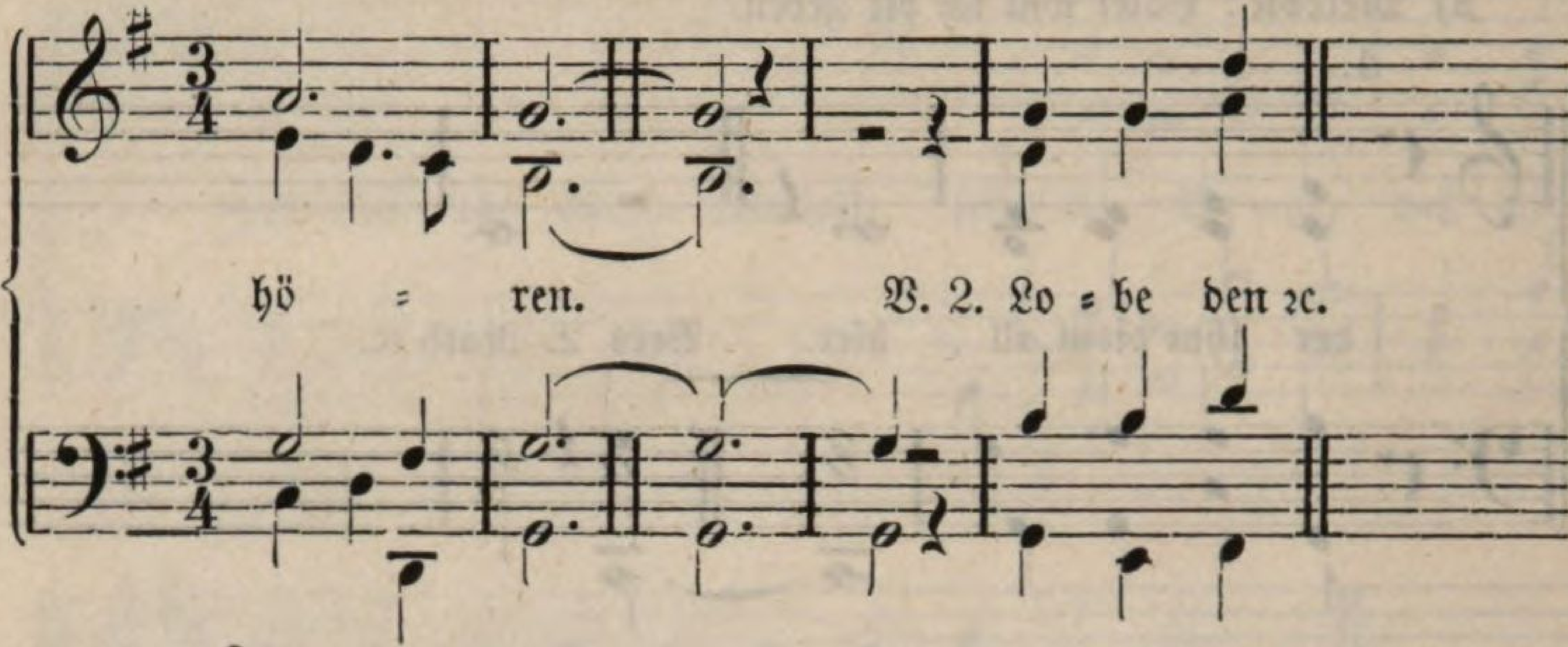
a) Melodie: Valet will ich dir geben.



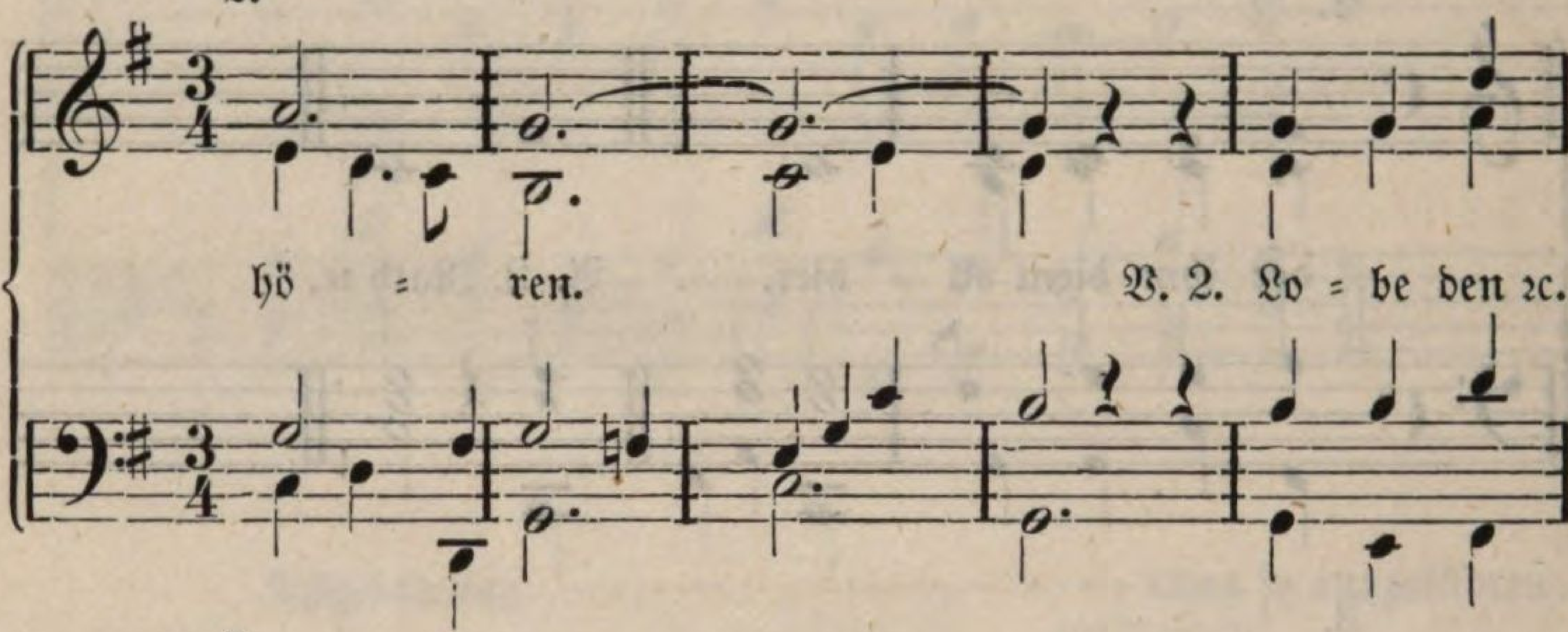
XVI

b) Melodie: Lobet den Herrn, den mächtigen.
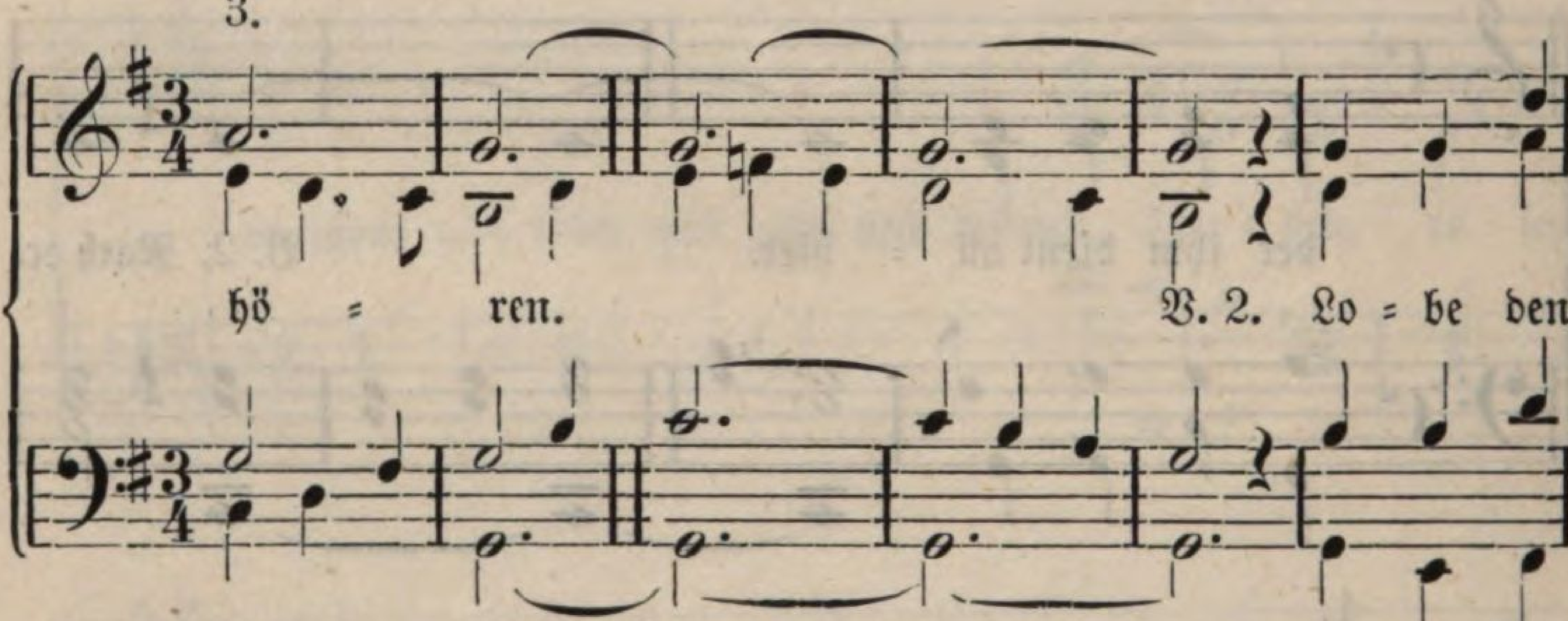
1.



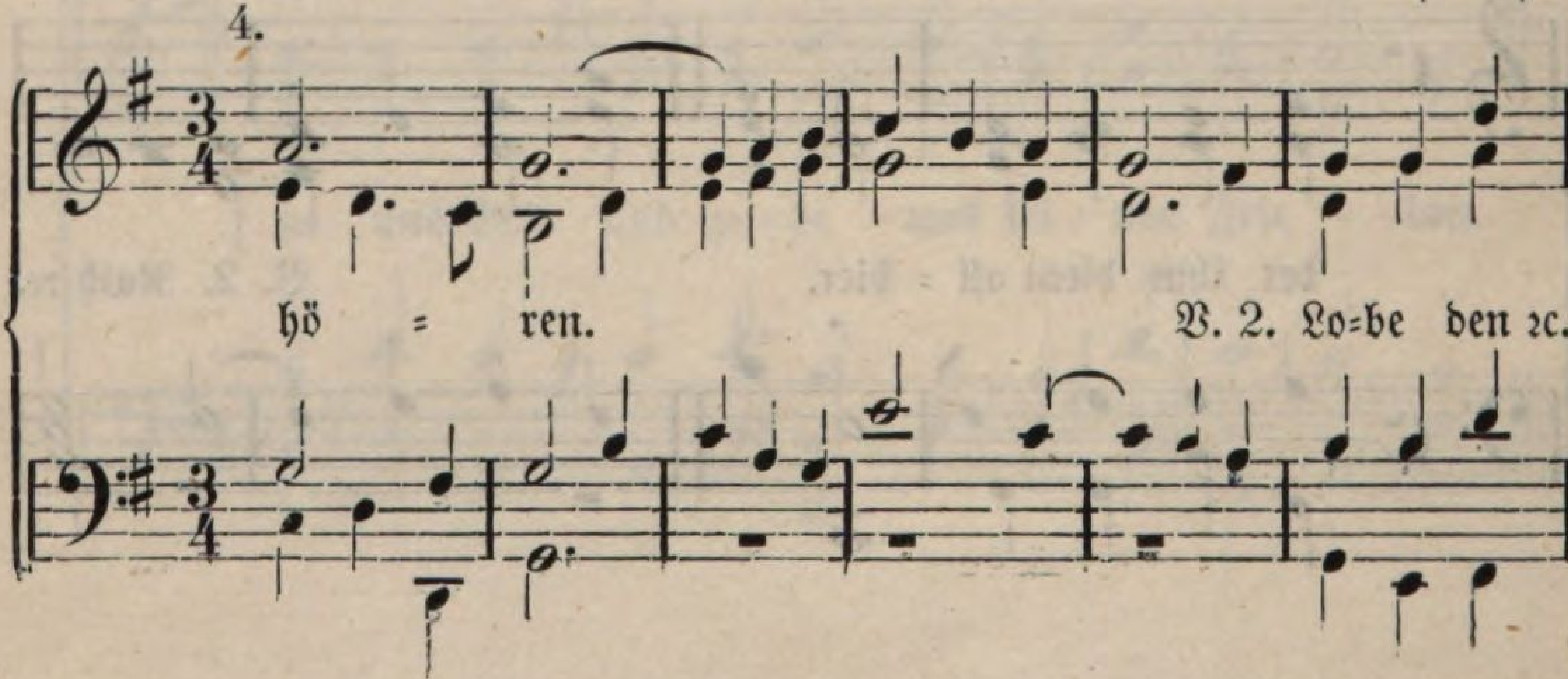
2.
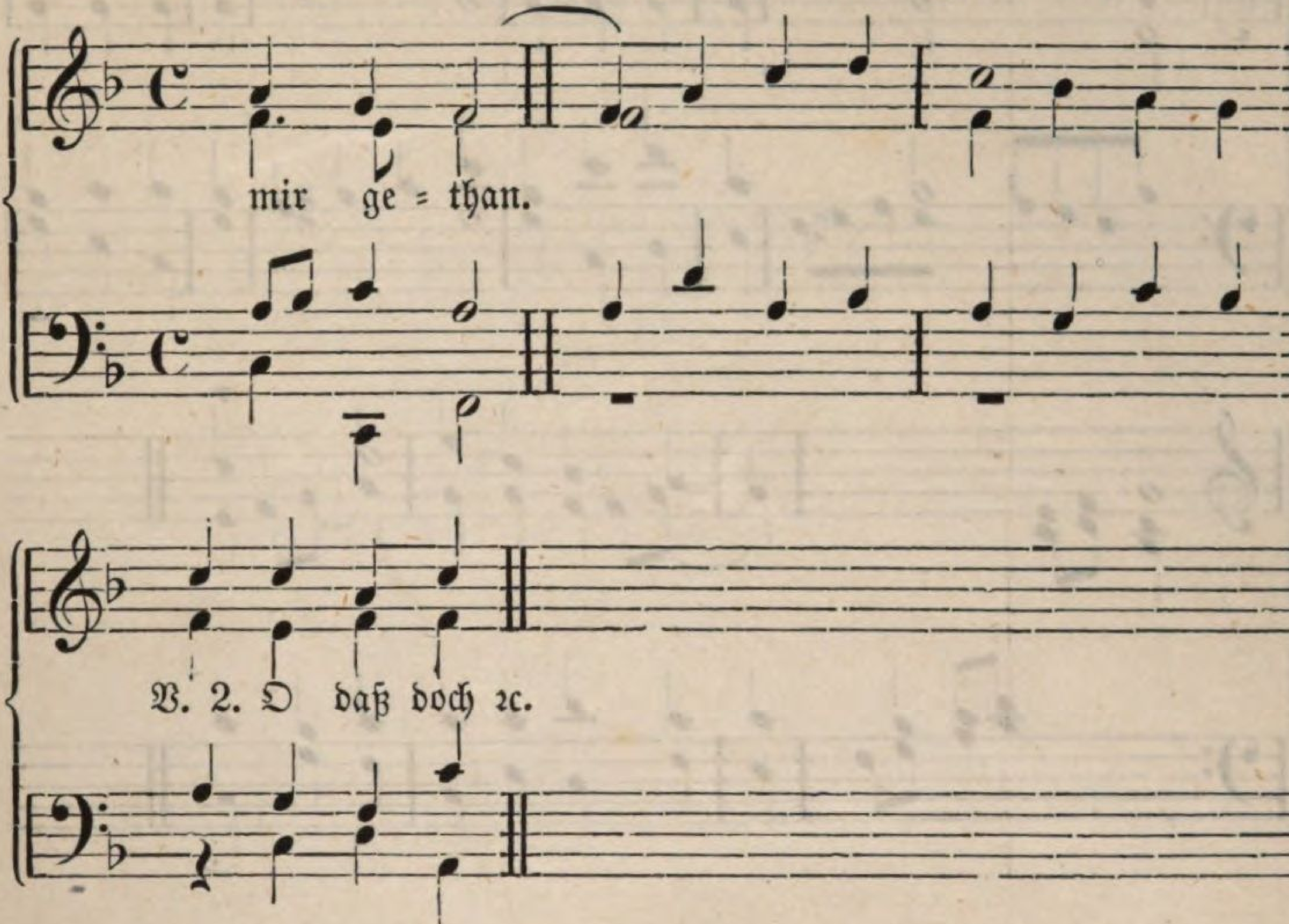


3.



4.



Ueberleitung zu einer Melodie, die mit dem Dominantenaccord beginnt: „O daß ich tausend Zungen.“



Nr. 13. Choral mit Zwischenspielen. 1864.

